

MARCEL BREAZU

educația estetică a tineretului

REALISM ȘI
MODERNITATE
ÎN ARTĂ

Editura politică

Marcel Breazu

REALISM
ȘI MODERNITATE
ÎN ARTĂ

EP

Editura politică, București — 1973

Coperta :
IOANA DRAGOMIRESCU

Redacția
Literatură pentru tineret

CUPRINS

Cuvînt înainte	7
Orizontul estetic în socialism	9
Realitatea esteticii marxiste	18
Lupta cu inerția	24
Funcția formativă a artei	27
Educație și antieducație	30
Mesajul artistului	35
Prospectarea sensibilității	37
Accesibilitate	40
„Literalitate” și expresivitate poetică	46
„Reciclarea” sensibilității	49
Realismul — ca deschidere spre viitor	54
Realism și orizont artistic	57
Realism și umanism	60
Realism și „inclamație”	63
Realism și modernitate	66
Suculența socială a operei	69
„Gratuitate” și consecințe	72
Bipolaritate dialectică	75
Ierarhia de valori	78
Puritate și autenticitate	81

Modernitate	84
Posteritatea...	87
„Am scris pentru cei în mers“	90
Modern și tradițional	93
„Modernitate vetustă“	96
Lacrimile și arta	99
Creație și necesitate istorică	102
„Comprimate de tăcere“ ?	105
Arta contemporană și tehnica nouă	108
Arta „implicată“	111
Piramidal și extrapiramidal	114
Simplificări și simplisme	117
Precizie și sugestie	120
Plenitudine	123
„Ermetism“ și obscuritate	126
Colaborarea cititorului	129
Kitsch	132
Armătura teoretică	135
Estetic și artistic	138
Estetică și estetism	141
A crea înțelegînd	144
Magistratura criticii	147
„Plăcere“ sau bucurie ?	150

Cuvînt înainte

Acest al treilea volum de convorbiri despre artă este merit, în intenția autorului, să contribuie, ca și precedentele*, la acțiunea de educație estetică — îndeosebi a tineretului. Problemele abordate trebuie deci privite în această perspectivă. Volumul de față se ocupă, mai cu seamă, de cîteva aspecte ale problemelor realismului și modernității în artă. Ar fi superfluă precizarea că tratarea unor asemenea probleme nu este nici pe departe atotcuprinzătoare. Autorul a încercat numai să sugereze direcții de meditație pentru aceia care iau contactul cu creația artistică. El ar dori să evite iubitorului de artă atât „inerția estetică“, închistarea în obișnuințe de receptare depășite, cit și acceptarea necritică a tot ceea ce are pretenția de a fi modern, fără a avea și acoperirea reală a unor valori artistice autentice.

* Vezi „Dialoguri despre artă“, București, Editura politică, 1970 și „Convorbiri despre artă“, București, Editura politică, 1971.

Orizontul estetic în socialism

Preocuparea pentru a găsi trăsătura cea mai caracteristică pentru definirea esenței umane este în epoca noastră mai intensă decât oricând. Este drept că asemenea preocupare nu e de dată recentă. Bătrînul Socrate își luase ca deviză înscrispția existentă pe frontonul templului din Delfi: „Cunoaște-te pe tine însuți!“ Dar în zilele noastre această autocunoaștere a omului încearcă să-și câștige rigoarea pe care — grație progreselor științei — o au și celelalte cunoștințe acumulate. Ca urmare a biologiei darviniene, fiind considerat ca treapta cea mai înaltă a scărilor evolutive animale, omul a fost catalogat ca „homo sapiens“ — specie biologică în primul rînd „înțeleaptă“, gînditoare. Engels a arătat însă că ceea ce a dus, mai cu seamă, la transformarea maimuței în om a fost munca, făurirea de unelte cu ajutorul cărora natura a fost luată în din ce în ce mai sigură stăpînire. Omul și-a spus atunci „homo faber“ — ființă făuritoare, „făura-rul“. Iată însă că nu puțini gînditori au observat că omul este singura ființă care rîde, ca urmare a detașării pe care în anumite împrejurări i-o dă conștiința superiorității sale asupra adversităților, naturale sau sociale. „Homo ridens“ s-a spus atunci, prin referire la această trăsătură. Olandezul Huizinga a considerat însă că ceea ce definește cele mai multe activități omenești este caracterul lor de „joc“: munca, ceremonialul social, războiul, arta. „Homo ludens“ a fost atunci denumit omul. În ultimele decenii însă, din ce în ce mai numeroase au fost observațiile, în cadrul științelor despre om, care au arătat că ceea ce caracterizează în

primul rînd activitatea omenească este faptul că atît obiectele înconjurătoare, cît și propriile sale stări interioare sau acțiuni sînt dotate de om cu o „semnificație”. Fiecare element al realității materiale, fiecare mișcare a spiritului său capătă *pentru om* o dimensiune în plus: aceea a „sensului.” Tot ce intră în raza conștiinței sale devine pentru om încadrabil într-o rețea complexă, unde fiecare lucru își găsește un loc definit, în funcție de ansamblul rețelei semnificațiilor, în ochiurile căreia această ființă — făuritoare, gînditoare, surîzătoare, jucăușă — „prinde” lumea pentru a o putea înțelege și pentru a putea acționa asupra ei. Omul este în primul rînd „homo significans”, ființa care conferă semnificații! Odată cu apariția omului, Universul încetează să mai vegeteze într-o existență somnolentă, inconștientă de sine, și devine „Cosmosul” real, în care toate elementele își capătă un sens în cadrul interdependenței lor dialectice, în care întreaga mișcare a realității se „însuflește” prin această semnificație, în virtutea căreia, așa cum arată Lenin în „Caiete filozofice” —, omul nu numai cunoaște realitatea, dar o și creează.

În domeniul artistic, această „creație” este mai evidentă decît în oricare alt domeniu. Aici, grație capacității sale de a semnifica, omul făurește din elemente materiale — piatră, culoare, sunet, literă scrisă — „realități” noi, inexistente înaintea apariției sale pe Pămînt: *operele de artă*. O anumită scripă a culorilor, o anumită ritmare a formelor materiale, o anumită armonizare a acelor vibrații ale aerului care sînt sunetele capătă, prin creația artistică, calitatea

de semn înzestrat cu virtutea de a pune în efervescență emoții și idei pe calea impresiunii a ceea ce Marx denumea „simțuri umane subiective”, ca urechea muzicală sau ochiul care percepe frumusețea formei. Marx a arătat în ale sale „Manuscrise economice filozofice” că „cea mai frumoasă muzică nu are sens, nu este obiect pentru urechea nemuzicală... căci înțelesul unui obiect (are sens numai pentru un simț corespunzător lui) are exact aceeași rază de acțiune ca și *simțirea mea*... *Simțurile* omului social sînt *altele* decît ale omului nesocial”.

Această profundă observație indică o metodă bine conturată în ceea ce privește studiul orizontului estetic uman în diferite perioade istorice, în condiții sociale determinate. Pe de o parte, rezultă de aici că nu se poate neglijă faptul că acest orizont trebuie examinat în corelație strînsă cu dezvoltarea, în fiecare moment istoric, a „simțurilor umane subiective”; pe de altă parte, nu se pot înțelege *semnificațiile* asupra cărora se deschide acest orizont dacă nu privim simțurile umane ca „simțuri ale omului social”, ca rezultată a întregului ansamblu socio-cultural căruia îi aparține omul fiecărei epoci.

Esteticianul italian Umberto Eco, a cărui contribuție la analiza coordonatelor artei contemporane este cunoscută, spunea, într-un studiu publicat în „Revue internationale de philosophie”, că mesajele artistice au *conotații*, care pot fi înțelese numai în funcție de *cîmpul ideologic* în cadrul căruia sînt receptate; iar prin „cîmp ideologic” el înțelege, „o poziție culturală globală care este fie o situație psihologică, fie

un tip de pregătire școlară, fie un ansamblu de mișcări practice..." Umberto Eco se întâlnește în această înțelegere a condițiilor de receptare adecvată a mesajului artistic cu criticul structuralist francez Roland Barthes, care susține și el o poziție asemănătoare. Dealtfel, în lucrări care au avut mare răsunet în ultimii ani, Michel Foucault susține că receptarea artei nu poate fi străină de ceea ce el numește „episteme”-ul unei anumite epoci istorice, înțelegând prin acest termen viziunea de ansamblu asupra lumii existente într-o anumită fază a culturii umane. Se vede deci cum cercetători de cele mai diverse orientări recunosc azi justetea poziției marxiste în această privință.

A cerceta, prin urmare, coordonatele orizontului estetic al epocii noastre înseamnă în primul rând a analiza starea „simțurilor umane subiective” astăzi. Ochiul și urechea capătă, în zilele noastre, posibilități de a discerne nuanțe vizuale și auditive care ar fi scăpat omului altor vremuri și concomitent se ascute *sensibilitatea* noastră estetică într-un grad necunoscut vreodată. A nu înțelege că astăzi nu ne mai pot satisface numai modalitățile prin care omul existent înaintea revoluției tehnico-științifice contemporane lua cunoștință despre lume, înseamnă a rămâne în urma evoluției umane. Bunicii noștri umblau cu carul sau cu trăsura, noi cunoaștem, dacă nu vitezele cosmice (despre care, totuși, vorbim cu familiaritate), viteza automobilelor și a avioanelor. Generațiile mai vechi comunicau la distanțe prin scrisori, noi, îndeobște, prin telefon și intersatelit. Sîntem în situația — grație radio-televiziunii — de a asista chiar la evenimente

petrecute simultan tocmai pe cealaltă față a globului. Microscopul electronic ne-a făcut familiare structurile fine ale celulei vii și, grație „modelelor” popularizate de fizicieni, structura atomului ni se pare a face parte din obișnuințele noastre vizuale. Totul în jurul nostru e în mișcare și vechile tipare macroscopice ale lumii însuflețite și neînsuflețite capătă astăzi în „episteme”-ul nostru o altă configurație. Este firesc deci să privim la realizări plastice *esențializate* cu o emoție pe care altădată ne-o dădeau doar figurările detaliate ale unui univers patriarhal. Omul orașului modern (și, din ce în ce mai mult, nu numai al orașului, ci al tuturor așezărilor umane) începe să găsească în arta de rigori geometrice, de foarte concentrate efecte optice, în care structurarea unor asemenea realizări plastice ne face să recunoaștem ambianța noastră industrializată, aspecte vizuale cu care sîntem din ce în ce mai obișnuiți. Artă „cinetică”, cu elementele ei dinamice, sugerează, în realizările ei izbutite, mișcarea continuă, agitația neîncetată a mediului în care viețuim. Din aceleași motive, muzica modernă, care transpune pe plan artistic zgomotul și care valorifică interstițiile tăcerii — muzică ce pare să contrazică vechea ambianță auditivă idilică, în care trăiau înaintașii noștri —, începe să fie azi *semnificantă* pentru lumea în care ne desfășurăm noi viața. Ochiul și urechea noastră ne sînt solicitate de lumini, culori, forme și sunete ale acestei ambianțe moderne, și *estetica* vieții noastre cotidiene cere, mereu mai imperios, intervenția continuă a ceea ce se denumește cu un termen consacrat deja „indus-

trial-designer“, creatorul de forme adaptate „simțurilor subiective“ ale omului modern.

Nu numai atât însă! Am văzut că Marx vorbea despre sensibilitatea „omului social“, a aceluia asupra căruia un întreg „cîmp ideologic“ își exercită influența. Este firesc atunci ca, într-o epocă în care geometriile neeuclidiene și logicile polivalente au încetat de mult să ne mai apară ca scandaloase (pentru că ar contrazice vechiul „episteme“ euclidian și aristotelic), literatura modernă cu vocabularul și sintaxa ei artistică *polisemică* (cu marea ei bogăție de sensuri, deci), poezia modernă cu logica ei eliptică, toate acestea pot să pună în vibrație sensibilitatea noastră cu forța emotivă cu care poezia altor epoci „semnifică“, în alt „cîmp ideologic“.

Iată de ce un Ion Alexandru, Ana Blandiana sau Marin Sorescu, un Alexandru Ivasiuc răspund așteptărilor noastre literare, așa cum un Ion-Alin Gheorghiu, un Gheorghe Apostu, un Ion Sălișteanu satisfac așteptările noastre în plastică, sau un Ștefan Niculescu, un Anatol Vieru, un Tiberiu Olah sînt consonanți cu așteptările noastre muzicale.

Dar prețuirea acestor realizări artistice nu înseamnă renunțarea la ceea ce epocile anterioare au adus formării sensibilității noastre estetice. Este astăzi în afara oricăror discuții adevărul că nihilismul cultural, negarea valorilor care le-au precedat pe cele create astăzi, este o dovadă de lipsă de cultură. „Proletcultismul“, de tristă amintire, a fost totdeauna condamnat de marxismul autentic. *Semnificația* unor prozatori, poeți, pictori sau muzicieni contemporani ar fi nulă dacă nu s-ar întemeia pe ceea ce în adîncul sensibilității artistice

umane a modelat arta mileniilor, a veacurilor, a deceniilor precedente. Michelangelo nu l-a anihilat pe Praxiteles, ci, dimpotrivă, l-a presupus, așa cum Bach n-a putut apărea decît în spațiul auditiv creat de monodia antică și gregoriană sau de polifonia lui Palestrina. A uita că Eminescu și Enescu, că Arghezi și Sadoveanu, că Luchian și Petrașcu, că Ciucurencu și Irimescu, Maria Banuș, Mihai Beniuc și Marin Preda au făcut cu puțință receptivitatea noastră pentru literatura și arta ultimului deceniu înseamnă a manifesta un nihilism cultural, străin tocmai spiritului modern. André Malraux a arătat, pe drept cuvînt, că una dintre coordonatele acestui spirit modern este cunoașterea „muzeului imaginar“, adică a creației artistice a tuturor vremurilor și de pe toate meridianele. Polisemia artei contemporane este cu atît mai variată cu cît această artă poate să se bizuie pe reacțiile sensibile ale întregului fond apercceptiv încrustat în sensibilitatea contemporană, educat prin cunoașterea capodoperelor artei clasice, naționale și universale. Orizontul nostru estetic ar fi îngust dacă n-ar cuprinde în raza lui „Iliada“ și „Miorița“, tragediile lui Shakespeare, poezia lui Eminescu și a lui Pușkin, romanele lui Balzac și ale lui Dostoevski, simfoniile sau quartetele lui Beethoven și „Sonata în la minor pentru pian și vioară“ a lui Enescu, autoportretele lui Rembrandt și peisajele lui Andreescu.

Toată această imensă bogăție artistică constituie terenul fecund pe care se dezvoltă sensibilitatea estetică a zilelor noastre. Aici se constituie capacitatea de a pătrunde pe căile emoției specifice, pe care o dă arta, către cunoașterea afun-

durilor spiritului uman, cu suferințele și coborârile lui, cu bucuriile și durerile, cu speranțele și neliniștile, cu seninătatea și agitația, între polii cărora își trăiește tensiunea. Această „esență” umană se îmbogățește astăzi cu tot ceea ce am văzut că îi aduce epoca noastră, receptivitatea estetică a omului modern se deschide mai larg către zărilor viitorului.

Nu trebuie însă să uităm că epoca noastră nu se caracterizează numai prin uriașa revoluție tehnico-științifică la care asistăm, ci este și epoca *marilor revoluții sociale*. Din această cauză, trăsăturile modernității artistice — comune pe întregul glob prin transformările „episteme”-ului contemporan — se completează prin *diversificarea datorită relațiilor sociale, calitativ distincte*, din cele două mari tipuri de orânduiri sociale-economice existente azi în lume. Orizontul estetic al oamenilor care trăiesc în socialism va avea deci trăsături specifice. Ideologia marxistă este mai mult decât „cîmpul ideologic” despre care vorbea Umberto Eco. Ideologia noastră se dezvoltă în mijlocul realităților noastre *social-economice*, în perspectivele pe care le deschide înaintarea spre comunism. Oamenii care își construiesc astăzi, la noi, viața lor cea nouă resimt nevoia să se cunoască pe ei înșiși mai profund în operele de artă menite să exprime năzuințele lor, să prospecteze, prin marile posibilități de sondaj ale artei, amplele trăsături ale *umanismului*, care se plămădește în lupta pentru o lume a dreptății și a fericirii tuturor oamenilor.

În orînduirea noastră, mai mult decât oricînd altădată, oamenii resimt nu numai necesitatea

de a face față trebuințelor materiale, ci și necesitatea spirituală intensă de a pătrunde, grație operelor literare, plastice, muzicale, cinematografice, către o *problematică umană* amplă; ei au, de aceea, exigențe din ce în ce mai mari față de creația artistică, menită să clarifice marile lor întrebări cu privire la rostul lor pe lume, la *sensul* adînc al vieții lor.

Iată de ce artistul autentic, astăzi, la noi, înțelege întreaga semnificație a celor arătate în raportul Comitetului Central la Congresul al X-lea al partidului nostru: „*De la înalta tribună a Congresului — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — vreau să exprim chemarea pe care partidul nostru, masele largi ale iubitorilor de cultură o adresează romancierilor, dramaturgilor, muzicienilor, artiștilor plastici, interpreților, tuturor creatorilor de artă: ceea ce vi se cere, tovarăși, este să pătrundeți în adîncul existenței poporului și, înțelegînd năzuințele sale, eforturile și lupta sa eroică, să înfățișați grandioasa frescă a României socialiste*”.

Oricât ar părea de ciudat, întrebarea dacă există sau nu o estetică marxistă și-o mai pun încă și astăzi unii critici și istorici ai artei, ba câțiva îi dau un răspuns chiar negativ. Aceștia pretind că, întrucât Marx nu a elaborat sistematic un ansamblu de răspunsuri la multitudinea de întrebări pe care și le pune estetica, înseamnă că noi, cei ce pretindem a face estetică marxistă, abuzăm de autoritatea imensă a economistului și a sociologului, a gânditorului politic și a revoluționarului care a elaborat „Manifestul Partidului Comunist” și „Mizeria filozofiei”, „Critica economiei politice” și „Capitalul”, dar nu o lucrare consacrată artei și frumosului. A-l vedea astfel pe Marx înseamnă a nu înțelege că el este filozoful care reprezintă, după expresia lui Jean Paul Sartre, *„humusul oricărei gândiri particulare și orizontul întregii culturi”* în epoca noastră. E ciudat că aceiași oameni nu ar îndrăzni să pretindă că nu există o estetică *fenomenologică* pentru că Husserl nu a elaborat un tratat de estetică și nici una *existențialistă* pentru că Sartre n-a întreprins o analiză care ar viza exhaustiv tot ceea ce privește arta și esteticul din afara artei.

Cei ce neagă existența esteticii marxiste uită că orice estetică se bazează pe o anumită concepție filozofică, că nu se poate generaliza asupra fenomenului artistic și nu se pot aborda problemele frumosului decât în lumina unei anumite concepții despre lume. Aristotel, Kant sau Hegel au gândit asupra artei prin prisma filozofiei lor generale. A răspunde pertinent la întrebările privind relațiile artă-realitate, artă-societate, modernitate artistică, obiect-subiect

în creația și receptarea artei sau privind natura obiectivității valorii estetice, a rolului și funcțiilor artei în viața omenirii înseamnă a-ți da întâi un răspuns fundamentat și coerent la problemele filozofiei generale, la relația existență-conștiință, Om-Univers. Estetica marxistă încearcă să răspundă la întrebările fundamentale ale domeniului său de cercetare sprijinindu-se tocmai pe răspunsurile date de clasicii marxismului în problemele de bază ale filozofiei. A privi arta și frumosul de pe pozițiile *concepției filozofice materialist-dialectice* și a cerceta fenomenul estetic fundamentând procedeele moderne de cercetare pe *metodologia materialismului istoric* înseamnă a face estetică marxistă.

Dar *existența* unei estetici marxiste nu este sinonimă cu *închegarea* ei definitivă, cu *dogmatizarea* unor teze care nu ar mai avea nevoie de dezvoltări, cu mulțumirea suficientă de a debita *generalități* și a confunda aceste generalități cu *generalizările* bazate pe studiul atent al faptelor. Ca orice disciplină cu caracter științific, și estetica se îmbogățește neîncetat, folosind cuceririle continue ale altor discipline conexe și mai ales, ținând mereu pasul cu dezvoltarea reală a domeniului pe care îl cercetează.

Istoria artelor pune astăzi la dispoziția cercetătorilor în disciplina noastră un material imens de „fapte”, ignorat sau neglijat altădată. André Malraux a relevat cu pregnanță realitatea unui *„muzeu imaginar”*, pe care, în vremea noastră, îl putem concepe ca extrem de cuprinzător, conținând producția artistică a zeci de mii de ani, din paleolitic și până astăzi și de pe întreaga suprafață a globului. Dacă altădată

estetica se mulțumea cu generalizări care porneau de la un număr relativ redus de opere, produse mai cu seamă în Europa în ultimele două-trei milenii, astăzi, datorită arheologilor și istoricilor, avem la dispoziție un „material” care pornește de la desenele rupestre ale omului cavelor până la arta cinetică și de la monumentele aztece până la templele budiste sau taoiste, trecând prin statuara și tragedia elenă, arhitectura gotică, muzica preclasică, romanul, poezia lirică sau cinematograful din Europa și America contemporană. Toată această bogăție se cere examinată cu sensibilitate și totodată cu discernămint lucid, cu minuțiozitate și totodată în cadrul unui orizont larg. Tocmai *estetica marxistă*, care privește arta în *istoricitatea* dezvoltării ei, are obligația de a studia acest tezaur, de a-i dezvălui *esența comună* și de a disocia *diferențele specifice*, de a-i cerceta *legitatea*, pentru a încerca să întrezărească *liniile de evoluție* ale artei în viitor. Ca disciplină filozofică *marxistă*, estetica noastră nu se poate mulțumi numai cu „*contemplarea*” faptului artistic, ci are îndatorirea să contribuie, cu mijloacele pe care cercetarea științifică i le pune la dispoziție, la depistarea *germenilor noutății autentice* în artă, la dezvoltarea continuă a vieții artistice, la imensul proces de *transformare revoluționară* a conștiinței estetice în epoca noastră.

Clarificarea problemelor fundamentale ale creației și receptării operei de artă prezintă un interes deosebit nu numai pentru cei ce vor să înțeleagă actul creației, esența și structura operei de artă, natura și corelațiile emoției estetice, ci și pentru artiștii înșiși. Firește, estetica marxistă

nu este o știință normativă. Esteticianul marxist nu-și poate propune să formuleze reguli generale după care să se conducă artistul, nu poate avea pretenția absurdă de a elabora o propedeutică a creației artistice. Dacă el ar fi deținătorul unor asemenea rețete miraculoase, nu i-ar rămâne decît să compună el însuși piese de teatru, basoreliefuri sau scenarii de film. Dar clarificarea, prin studiul esteticii, a problemelor fundamentale ale trăirii estetice poate și trebuie să ducă la o meditație mai limpede a artistului asupra mesajului său, asupra mijloacelor de a-l comunica în limbajul propriu artei sale, asupra îndatoririlor și rolului său social. Analiza concretă, detaliată pe care criticul de artă avizat o face fiecărei opere de artă în parte poate fi de folos și artistului și contemplatorului operei. Dar nici artistul, nici iubitorul de artă nu pot rămîne indiferenți față de necesitatea găsirii unor *criterii generale* de apreciere, a unor principii de largă generalitate, a căror cunoaștere poate ușura procesul de creație și poate înlătura erorile de apreciere ale prostului gust sau ale gustului pervertit. Asemenea *criterii* pot fi depistate de estetica marxistă prin studiul complex al determinantelor sociale, care, direct sau prin medieri multiple, fac să se constituie *scările de valori* în anumite medii socio-culturale. Estetica marxistă are a cerceta interconexiunile dintre idealul social și idealul estetic, dintre valorile politice, etice, teoretice și cele artistice. Făcînd disocierile convenite, pentru a stabili *specificitatea valorii estetice*, esteticianul marxist nu poate uita niciodată necesitatea de a integra

aceste valori în ierarhia firească pe care o impune fiecare moment istoric.

Urmărind firul roșu al concepției sale materialist-dialectice despre lume, esteticianul marxist — în cel mai autentic spirit al învățăturii lui Marx — nu poate neglija ansamblul de preocupări pe care disciplina sa îl îmbrățișează în toată lumea, în epocă. Abordînd în spirit critic tot ceea ce cercetarea estetică făcută de pe alte poziții a adus în patrimoniul cunoașterii artei și frumosului, estetica marxistă va folosi cu discernămint ascuțit aceste date. Astăzi, cînd cercetările structurale, de exemplu, aduc un spor de rigoare în înțelegerea operei de artă, a organizării ei interioare, estetica marxistă nu poate neglija rezultatele acestor cercetări. Respingînd concepția structuralistă, care nu vede în operă altceva decît structurarea ei, și îndreptîndu-și mereu atenția către conținutul ideatic și emoțional pe care-l organizează structura poemului, tabloului sau simfoniei, estetica marxistă va prelua rezultatele valoroase ale *metodei structurale* pentru a descifra mai bine dinamica *limbajelor artistice*, trăsăturile lor specifice.

Estetica marxistă acordă astăzi o atenție susținută cercetărilor sociologice concrete ale *gustului public*, mai cu seamă într-o epocă în care „mass-media“ are amploarea cunoscută. Respingînd orientarea pozitivistă îngustă a unor asemenea cercetări, estetica marxistă nu poate neglija însă imensa cantitate de date pe care cercetarea sociologică o furnizează generalizării teoretice.

Nu pot să închei această succintă și desigur

incompletă trecere în revistă a problemelor care stau astăzi înaintea esteticii marxiste fără să amintesc dezvoltarea considerabilă a cercetărilor care stau la baza esteticii industriale și, în general, a ceea ce s-a denumit „industrial-design“. Estetica pe care am numit-o a „vieții cotidiene“, adică a frumosului legat de utilitatea produselor care însoțesc viața noastră de zi cu zi — de la îmbrăcăminte și măruntele obiecte de uz curent pînă la estetica mașinilor, a locului de muncă, a arhitecturii și urbanismului modern —, constituie, de aceea, un domeniu important al cercetării în estetica marxistă contemporană.

Toate aceste preocupări sînt puse de esteticianul marxist în slujba *educației estetice*, mereu în dezvoltare într-o societate în care frumosul devine un element tot atît de necesar ca și cele care au o destinație pragmatic-biologică.

Lupta cu inerția

Cerințele exprimate în documentele de partid care dezbat problemele ideologice au un caracter major, pentru că problemele sînt abordate aici într-o perspectivă largă, cuprinzînd nu numai prezentul și învățămintele trecutului, ci mai cu seamă viitorul către care ne îndreptăm. Dacă mi-aș îngădui însă să desprind într-o formulare succintă sensul celor dezbătute, aș folosi titlul volumului de versuri al celui de foarte tînăr matur poet care a fost Nicolae Labiș: „*Lupta cu inerția*“.

Ca pentru toate celelalte domenii ale vieții sociale, și aici, pentru cei ce activează pe tărîmul creației literare și artistice, auzim vibrînd amplu acest îndemn la părăsirea rutinei, la păstrarea prospețimii de sensibilitate și de meditație, la consonanța cu ceea ce este în curs de desfășurare, cu ceea ce pregătește și începe de pe acum să contureze viitorul. Îndemnul la deschiderea spre viitor (ținînd, firește, seama de datele trecutului și ale prezentului) devine însă o chemare la luptă, la această luptă dîrză cu INERȚIA, care este un dușman deosebit de perfid.

Perfidia inerției joacă multora feste, pentru că inerția se drapează, nu o dată, în veșmintele contrariului ei și rutina strecurată insidios amenință să ducă la ruginirea celor mai bune intenții. Nu o dată, unii poeți, prozatori, dramaturgi, cinești și-au îndreptat cursul — dorit năvalnic — al năzuinței spre noutate către albi care începeau să se învechească. Tehnici artistice și stiluri menite să pună altădată în valoare conținuturi ideatice și emoționale noi la vremea lor au fost adoptate fără discernămint, numai pentru prestigiul de „modernitate“ pe care l-au

avut în alte părți. Alergarea gîfîindă după o noutate care își epuizase însă valențele a dus, în asemenea cazuri, nu la refuzul inerției, ci la înglodarea în simulacrele noului.

Perfidia inerției rezidă însă în iluzia că, odată părăsită rutina, ceea ce se cucerește rămîne mereu valabil. Tendința la inerție, care te trage spre afunduri ca un sorb, te lasă să crezi că te afli încă în luptă cu rutina numai pentru că într-un alt moment decît cel prezent erai într-adevăr un combatant pentru noutate.

De aceea, lupta cu inerția cere atenție mereu susținută la noul autentic, posibilitatea de a-l distinge cu luciditate de pseudonoutate. În domeniile artei, atenția aceasta are a se aținti pe mai multe planuri. Pe de o parte, fără îndoială, pe planul *expresiei* artistice, care trebuie să-și recapete mereu vigoare prin originalitatea ei. Poate nicăieri rutina nu este mai ucigătoare decît în lucrarea artistică, atunci cînd o originalitate inițială devine ulterior „*manieră*“, cînd deșurubînd mecanismele unui meșteșug artistic — al tău sau al altora — refaci întruna, conform „modului de întrebuințare“ învățat, piese mereu mai asemănătoare unele cu altele. Să ne gîndim numai la pletora de poeți care au crezut că „făcînd“ ca Nichita Stănescu sau Marin Sorescu sînt moderni, sînt originali.

Dar, pe de altă parte, rutina amenință să invadeze dincolo de expresie, mai adînc, acolo unde se află ceea ce își cere dreptul la expresia artistică. Îngustimea de orizont, puțînatatea relațiilor reale ale artistului cu epoca și cu lumea, incapacitatea de a sesiza și de a vibra la multi-

tudinea de aspecte nuanțate ale *realității*, nepuțința de a stabili o ierarhie valorică a acestor aspecte sărăcesc creația artistului, riscă să îl facă monocord. Estetica zilelor noastre a precizat clar că *expresia*, „forma”, nu mai poate fi despărțită de *ceea ce se exprimă*, de „conținut”, așa cum nu putem despărți un recipient de lichidul care-l umple. Artistul care înțelege chemarea la luptă cu inerția trebuie să ducă bătălia, în primul rând, cred, împotriva primejdiilor care-l învechesc spiritualmente. O sensibilitate mereu vie, o înțelegere mereu mai adâncă a faptelor și a problematicii epocii vor găsi la artistul autentic și expresia cu adevărat nouă, nerutinieră, garanție a originalității lui. Numai atunci când va fi treaz față de toate aspectele realității artistul „va fi crezut” — cum spunea odată Adrian Păunescu — de publicul care îi așteaptă cu nesaț opera, pentru că numai atunci va fi cu adevărat nou, se va afla cu adevărat *în luptă cu inerția*.

Nu este greu de înțeles cum se manifestă funcția educativă a artei atunci când ne referim la literatura epică, la roman sau la nuvelă, dar este poate mai dificil de priceput cum se exercită această funcție în ceea ce privește poezia lirică. Dar să reflectăm puțin. Dacă prin „educație” înțelegem, ca într-o pedagogie de mult depășită, dădăcire, cu pretenția de a obține efecte nemijlocite de pe urma „aplicării” instrumentului educativ, atunci, firește, e greu să ne închipuim că o operă de artă are o funcție educativă. Numai vulgarizatorii au putut pretinde că rezultatele lecturii unei cărți sau ale vizionării unui film sînt imediat depistabile în ridicarea producției unei întreprinderi sau în scăderea instantanee a abaterilor etice într-un colectiv oarecare. În istoria literaturii se citează, e drept, cazuri în care apariția unei opere literare — ca, de pildă, „Suferințele tânărului Werther” a lui Goethe — a avut urmări imediate asupra unor indivizi care au citit-o. Dar acestea sînt excepții și nu la asemenea rezultate ne gîndim când vorbim despre rolul educativ al artei.

Atunci când secretarul general al partidului adresează literaților și artiștilor chemarea: „Faceți din arta voastră un instrument de perfecționare continuă a societății, a omului, de afirmare a dreptății și echității sociale!”, el se referă la procesul de ansamblu al formării omului nou al societății socialiste, la îmbogățirea vieții spirituale a acestui om. Nu este vorba despre redactarea unor manuale care să indice cu precizie cum să ne comportăm într-o împrejurare sau alta din viață, ci de crearea unor

opere cu virtuți *formative* ale conștiinței noastre.

Acela care caută într-un roman procedee practice mărunte pentru rezolvarea problemelor pe care i le pune viața nu înțelege nimic din rosturile educative ale artei. Dacă vrea să preia mecanic comportarea unui erou literar sau dramatic, nu va reuși să fie decât cel mult un robot social și nu un om viu. Artă autentică acționează asupra conștiințelor într-o modalitate cu mult mai complexă și tocmai de aceea cu mult mai eficientă. Poezia lirică sau muzica nu au cum să dea „indicații” directe de comportare și totuși acțiunea lor de modelare a sensibilității, de orientare a aspirațiilor noastre umane adânci, de elevare a năzuințelor noastre se exercită cu o forță deosebită. „Mîine, chiar mîine, / nu mai departe decât mîine / vei spune și tu alături de noi / sau de fiii noștri / sau de fiii fiilor noștri — / că roșul acesta al existențelor noastre roșu vertical, / roșu, roșu vertical / cascadă, pantă de ideal, săltînd din oul secunde / ovalul de ou / și înfățișat nouă / ca un ecou / pe care sfera-l întinde / oricînd și oriunde / naștere, zestre / a lui A FI schimbîndu-se în ESTE”. — Iată, aceste versuri ale lui Nichita Stănescu au potențe de modelare a conștiințelor, care întrec incomparabil o compoziție didacticistă. Capacitatea lor de sugestie integrează transformarea „roșului” existențelor noastre în transformările esențiale ale universalei deveniri, care îl schimbă pe „a fi” în „este”. Se vorbește aici despre viața noastră, despre eforturile și visurile noastre, cu incomparabil altă forță decât dacă ni s-ar descrie plat, în

formulări verbale uzate, nu știu ce eveniment concret. Acțiunea lor formativă se exercită asupra a ceea ce este mai afund în gândurile și sentimentele noastre.

Am citat cîteva versuri pentru a ilustra capacitatea formativă a poeziei. Dar am greși dacă în opera unui artist ne-am opri doar la fragmente și nu am privi *ansamblul* creației sale. Am greși dacă, vorbind despre *ansamblul* literaturii și artei unei epoci, ne-am opri numai la o lucrare sau alta. Capacitatea formativă a artei se exercită prin ansamblul acțiunilor emotive nuanțate și complexe, incitatoare la meditație, care se găsesc în literatura, în muzica, în plastica unei orînduirii. Apelul la crearea artei corespunzătoare epocii noastre ni se pare, de aceea, a fi apelul la elaborarea unor opere variate, în stiluri diferite, corespunzătoare diferitelor personalități artistice, dar care, *în totalitatea lor*, să poată contribui la formarea omului care trăiește în socialism și care va trăi în comunism, la structurarea conștiinței lui de om demn, deschis la toate înnoirile, dar vertebra spiritualmente, pentru a putea contribui la structurarea societății pe care o făurește.

Adesea se accentuează — și pe drept cuvânt — asupra adevărului că *funcția educativă a artei* se înfăptuiește numai prin intermediul funcției ei *estetice*. Uneori însă sublinierea *esenței estetice* a artei duce la neglijarea *rolului său educativ*.

Firește, tocmai pentru că arta îndeplinește funcții educative se impune să nu-i anihilăm aceste funcții transformând poezia sau teatrul în manuale pedagogice. Dacă am pune în versuri, fără cusur din punct de vedere prozodic, principii educative și am pretinde că sîntem în prezența unei poezii, am face un prost serviciu și poeziei și educației. Cel ce resimte nevoia fioului poetic s-ar dezgusta de producția pe care i-o oferim și am compromite astfel totodată principiile etice sau filozofice pe care am dori să le promovăm. Pe drept cuvânt, termenul „artă didacticistă” are un caracter peiorativ și ar trebui să dorim din toată inima să nu fim nevoiți să-l atribuim vreunei producții literare, plastice sau muzicale.

Dar de aici pînă la a contesta artei rolul educativ este o mare distanță. *Antonio Gramsci*, marxistul italian de prestigiu, spunea pe bună dreptate: „Stabilind că în opera de artă este de căutat caracterul ei artistic nu înseamnă că este exclus să cercetăm ce fel de sentimente și ce atitudine de viață *circulă* în opera de artă însăși”. Formularea lui Gramsci este deosebit de sugestivă. În orice operă de artă autentică „*circulă*” sentimente și idei. Artistul este un om pe care-l scaldă cu atît mai mult suvoiu



marii problematici a vremii în care trăiește cu cît este un mai sensibil creator de valori. Să ne gîndim la artiștii care au lăsat dîră adîncă în istoria artei. Dante, Goethe, Tolstoi sau Eminescu, Sadoveanu, Călinescu (în opera literară) au putut oare să rămînă „senini” și impasibili față de furtunile care le-au bîntuit veacul? Iar vibrația lor nu a făcut oare să „circule” în opera lor năzuințe și idei care, găsindu-și structurarea artistică, datorită înzestrării lor excepționale, au putut să capete o mare forță educativă?

A devenit un loc comun afirmația că „arta mare ne face mai buni, mai umani”, dar asta înseamnă oare că această afirmație e mai puțin adevărată? Să ne gîndim la starea de spirit pe care am încercat-o cînd am închis „Cîntare Omului” a lui Arghezi, cînd s-a terminat audierea Simfoniei a IX-a a lui Beethoven sau cînd am plecat de la un film ca „Crucișătorul Potemkin” al lui Eisenstein. În afara mării delectări artistice sau chiar tocmai datorită acestei delectări, oare ceea ce este mai adînc uman în noi nu a fost pus în eferescență? Ne-am gîndit și ne gîndim, am comentat și comentăm ani în șir aceste emoții și ideile lor conexe. Oare putem să nu vedem aici marea valoare educativă omenească a acestor capodopere?

Prin opoziție, să ne gîndim la firava alcătuire a unor strofe care se vor „poezie pură”, „neîntinată” — doamne ferește — de vreo idee generoasă, la filmele de duzină care pretind să alunge plictisul prin zgîndărirea unor instincte

preumane, la virtuozitățile goale de emoție ale unor compoziții muzicale care își fac orgoliu din „a nu exprima nimic“.

N-am putea spune că nu au și asemenea producții o anumită „valoare educativă“. Numai că, dacă prin *educație* înțelegem înălțarea umanului din noi, aceste producții pot fi socotite ca avînd o valoare educativă căreia trebuie să-i punem înaintea semnul *minus*.

Arta răspunde, cum știm, unei profunde necesități umane : aceea de a ne cunoaște, grație virtuților ei, mai bine pe noi înșine, în marea noastră complexitate interioară. Sîntem ființe cu aspecte și manifestări de mare varietate. Într-un același om zac adesea laolaltă candori și perversități, ascuțimi de înțelegere și obtuzități, năzuințe înalte și preocupări meschine. Artistul pătrunde, cu puterea lui de sesizare, în miezul acestui amestec de stări de spirit și ne determină, cu magnifice și greu de explicat mijloace, să facem ordine și să ierarhizăm componentele magmei sufletești, care clocotește în străfunduri. Împreună cu alte unelte ale spiritului — finul bisturiu dissociativ al științei, flacăra de sudură a filozofiei —, mașina vrăjită a artei ne-a făcut, prin toate angrenajele ei, să urcăm de-a lungul mileniilor de la ființa abia ieșită din vîlmășagul instinctelor biologice la omul veacului nostru, care acordă valoare maximă idealurilor celor mai purificate de animalitate. (Uneori încă, această prețuire are o doză de ipocrizie, dar știm de la La Rochefoucauld că ipocrizia este totuși *omagiul* pe care viciul îl aduce virtuții.)

Ei bine, relația fundamentală dintre etic și estetic aici cred că trebuie căutată : în capacitatea Artei (cu majusculă) de a decanta, pînă la urmă, drojdia grea a instinctualității de efluvii eterate ale aspirațiilor celor mai caracteristice Omului evoluat. Aici stă cu siguranță și ceea ce numim, pe drept cuvînt, *umanismul* artei, fără de care îndeletnicirea estetică rămîne simplu meșteșug.

Dar, să nu uităm, operația aceasta dificilă se realizează în modalități specifice și în funcție de condiții istorice determinate și — în ultimă analiză — determinante. Mijloacele cu care operează artistul trebuie, pentru a-și păstra eficiența întreagă, să țină de ceea ce îi aparține în propriu numai artei. S-a arătat de atîtea ori — dar cîteodată sîntem uituci — că, atunci cînd romancierul, dramaturgul sau cineastul acționează cu instrumente împrumutate de la manualele didactice, acțiunea de modelare umană a lucrării respective este minimă, dacă nu chiar nulă, sau, și mai mult, prin reacția iritată a consumatorului, contrară scopului inițial. Cine vrea să știe cu rigoare științifică ce are de făcut într-o împrejurare de viață în care intră în contact cu alți oameni consultă manuale de etică, sfaturi bătrînești sau coduri juridice. „Baltagul“ lui Mihail Sadoveanu nu intră în nici una dintre aceste categorii ale producției spirituale umane. Dar acolo „învățăm“ totuși prețul dreptății și al demnității, pentru că *simțim*, odată cu violența concrete a trăirilor Vitoriei Lipan, că nu se poate viețui, ca om, în bîcșnicie și teamă de riscuri. „Ciuma“ lui Albert Camus ne „învăță“,

facându-ne să trăim intens acțiunile doctorului Rieux, în densa lor desfășurare vie, că nu ne putem resemna, dacă vrem să fim oameni, la așteptarea pasivă a dezastrelor, fără a reacționa cu toate forțele de care putem dispune. Vladimir Maiacovski sau Geo Bogza nu ne dau rețete de comportare revoluționară, dar ne „învață” și ei, prin înariparea elanului poetic și dârzenia împotrivirii la ororile neomeniei, să fim oameni ai veacului nostru.

Se vorbește adesea despre *mesajul* scriitorului. Cum termenul este folosit de multe ori fără discernământ, este, poate, potrivit să vedem ce înțelegem prin „*mesaj artistic*”.

Dacă ne-am referi la conținutul riguros pe care îl dă moderna teorie a informației noțiunii acesteia, am putea spune, succint, că mesaj înseamnă *transmiterea unei informații*. În ceea ce privește însă „informația” artistică, lucrurile sînt mai complicate. Eminescu nu-mi transmite doar niște concise știri despre satul românesc cînd scrie: „Sara pe deal buciulul sună cu jale, / Turmele-l urc, stelele scapără-n cale, / Apele plîng, clar izvorînd în fîntîne...” Întreaga atmosferă a satului, în *epocă*, este evocată aici, și în această atmosferă se desfășoară o stare de spirit a poetului, se consumă sentimentele lui. „Informația” este pentru noi, cititorii, creatoare de emoție pentru că aici mesajul transmite nu numai imaginea unor elemente exterioare, ci mai ales ceea ce vibrează în spiritul artistului. Atunci cînd, în *altă epocă*, Mihai Beniuc spune: „Am cunoscut ce nu vor mai cunoaște / Aceia ce în urma mea s-or naște / Părtași n-au fost la anii noștri mășteri, / Dar bucuria-acestei mîndre nașteri / Ni-i dată nouă, celora de azi / Ea șterge multe urme de necaz...” el ne informează despre o altă atmosferă. Mesajul lui răsună aici în vremuri în care încordarea luptei (a „anilor mășteri”) densifică tensiunea emoției făuririi unei lumi noi și ne face vie bucuria participării poetului la această „mîndră naștere”.

Am putea înmulți exemplele, dar sper că numai din acestea două apare clar adevărul că me-

sajul scriitorului rezidă mai cu seamă în *semnificația umană* pe care faptele relatate sau sugerate le are pentru el și deci pentru cititorii săi. Dacă „informația” este văduvită de această *semnificație*, dacă faptele sînt expuse sec, ca într-un manual didactic, dacă nu transpare aici o modalitate de a înțelege lumea în care artistul trăiește, opera este lipsită de mesaj autentic. „Nu se va spune niciodată îndeajuns — scrie undeva Vianu — care este însemnătatea concepției despre lume și a mesajului uman al narațiunilor, al dramelor și poemelor lirice”.

Mi se pare că un artist care își simte vocația cu intensitate nu poate să nu năzuiască să transmită, în modalitatea lui originală de creație, tocmai ceea ce agită străfundurile lui: rezonanța pe care viața din jur o are asupra sensibilității sale! Adevărul acesta a fost valabil totdeauna, de la Homer prin Dante pînă la Tolstoi sau Hemingway. Dar adevărul acesta este cu atît mai de netăgăduit astăzi, într-o epocă în care uriașele transformări ale cunoașterii și ale puterii umane de acțiune, ca și radicalele schimbări ale relațiilor dintre oameni solicită mai cu seamă sensibilitatea în continuă alertă a artistului înzestrat. Cum ar putea autenticul poet, romancier, dramaturg, cineast să se chирcească asupra unor preocupări înguste, meschine, cînd clocotul lumii noastre solicită tocmai *mesajul* pe care talentul sau geniul său ni-l datorează nouă, aceluia ce prețuim arta ca o condiție sine qua non a vieții noastre umane, pline de sevă, cu multilaterale aspecte?

S-a susținut de atîtea ori că artistul mare exprimă sensibilitatea epocii sale. Atunci — ne-am putea întreba — cum poate el să inoveze și să anticipeze deci asupra sensibilității viitoare? Să vedem.

Într-adevăr, artistul care-și merită numele exprimă în limbajul său propriu ceea ce este mai adînc în *sensibilitatea* mediului său socio-cultural, adică în *reacția emotivă* (totodată senzorială și afectivă) a aceluia în mijlocul cărora s-a format și a căror receptivitate o vizează. Stupoasă problematică umană a epocii în care crează artistul autentic își găsește — nu se poate altfel — reflexe în opera lui. Întrebările tulburătoare ale vremii și colectivității respective se regăsesc într-o asemenea operă sub aspectele care solicită *înțelegerea* lor (ceea ce este *altceva* decît formularea lor în termeni riguroși logici) prin punerea în mișcare, cu miraculoasa putere a formelor artistice, a tot ceea ce este mai amplu și mai afund în spiritualitatea contemporanilor. Să mai amintesc oare, iar și încă o dată, numele la îndemîna tuturor?

Dar această încălcită problematică și complicatele reacții ale sensibilității *implicate* aici nu au un caracter static, rigid, mortificat. Viața curge continuu și caleidoscopul aspectelor ei își schimbă mereu configurația, mișcat fiind de legile istoriei. Reacția sensibilă a oamenilor față de ceea ce aduce mereu nou mișcarea istoriei se modifică și ea. Oamenii de știință încearcă, cu mijloacele lor de investigație să prospecteze mersul istoriei. Altădată aceste mijloace erau precare. Cei care, într-un îndepărtat ev, încercau

să „citească“ în măruntaiele animalelor sacrificate viitorul își închipuiau că folosesc mijloace adecvate scopului. Astăzi viitorologia se constituie ca o disciplină științifică, care își câștigă pe an ce trece mai multă rigoare.

Dar dinamica aceasta istorică, încărcată de tensiune emoțională, nu putea să rămână în afara posibilităților de „prospectare“ artistică și, am putea spune, chiar în afara *obligativității* artistului mare de a scruta, pe tărîmul sensibilității, viitorul. S-a spus adesea că artistul este un „vizionar“. Dacă vom curăța termenul de nuanțele lui mistice, mi se pare că îl vom putea folosi cu îndreptățire. S-a vorbit de atîtea ori — mai cu seamă în ultimul veac — de o *avangardă* artistică. Ce altceva este această „avangardă“ decît pleiada acelor artiști care prospectează sensibilitatea viitorului? Realismul nostru nu se poate dispensa de această obligație. Artistul contemporan este cu atît mai realist cu cît include în expresia reacției umane în prezența realității tocmai această *mobilitate istorică* a sensibilității.

Sigur, de multe ori protagoniștii avangărzii artistice au greșit. Nu pe liniile de forță ale creației lor s-a dezvoltat sensibilitatea unei epoci ulterioare. Dar oamenii de știință nu greșesc oare și ei? Alteori veleitarii unei asemenea „avangărzi“ au fost pur și simplu impostori. Dar de teama imposturii ne este oare îngăduit să ignorăm autenticitatea noului? Cui îi e frică de lup nu merge în pădure — dar numai sufletele mici se pot dispensa de farmecul ei.

Artistul autentic exprimă — putem afirma cu certitudine! — sensibilitatea epocii lui. Dar tocmai de aceea el o întuiește în *dezvoltarea ei dialectică*, tocmai de aceea el îi poate *prospecta evoluția și poate deci anticipa reacțiile viitoare ale acestei sensibilități*. Un mare artist prefigurează în creația lui ceea ce va continua să impresioneze și în vremurile care vin pe contemplatorii operei sale. Dacă vorbim astăzi cu atîta insistență despre polisemia capodoperei, este pentru că într-o asemenea creație sînt incluse potențialitățile care o fac totodată *actuală și perenă*. Actualitatea ei nu se relevă totdeauna cu ușurință și accesibilitatea ei cere efortul susținut al aceluia ce o receptează. Aici, educația estetică își relevă rosturile ei majore: în formarea *sensibilității* consumatorului de artă, pentru a sesiza autentică valoare a noutății, care, înglobînd ceea ce este cucerit, deschide drumul viitoarelor dezvoltări ale sensibilității, deschide drumul înțelegerii a ceea ce există în operă ca potențialitate a noi satisfacții estetice. Aș aminti aici o vorbă a lui Aldous Huxley: „Cititorii fac dintr-o carte ceea ce va fi mai târziu; autorul propune și cititorul dispune“.

Oricât de orgolioase ar fi declarațiile unui artist sau ale altuia, nu cred că vreunul n-ar fi bucuros ca arta lui să găsească o cât mai largă audiență. Statutul social al artistului, pe de altă parte, presupune tocmai această îndatorire de a „comunica” cu publicul, care resimte nevoia bucuriei artistice. Situația aceasta presupune însă clarificarea problemei *accesibilității* artei.

Noțiunea de „accesibilitate” este folosită în sensuri variate și util ar fi să le înțelegem cu rigurozitatea cuvenită, pentru a evita confuzii deloc rodnice. Este vorba de folosirile ei atât în sensuri *extensive*, cât și *intensive*. Sensurile extensive presupun o înțelegere a *ariei* sociale pe întinderea căreia o operă poate fi receptată de contemplatorii ei eventuali. Sensurile intensive presupun înțelegerea gradului de *profunditate* până la care o operă este receptată în toate virtualitățile ei.

Cercetări sociologice în privința receptării operei de artă nu s-au făcut, din păcate, nici la noi, nici în alte părți pe o scară destul de largă pentru a ne permite o abordare a problemei accesibilității fiind în posesiunea unor date concrete care să vizeze exhaustivitatea, deci capacitatea de *generalizare* cu adevărat științifică. Dar atâtea câte sînt confirmă încă o dată, dacă mai era nevoie, că nu se poate vorbi despre un „public” omogen care receptează arta și că e necesar să depistăm *categoriile de public* la care ne referim cînd vorbim despre accesibilitate.

De aceea nu putem accepta confuzia existentă uneori între *accesibilitate* și *concesiile facile făcute gusturilor rudimentare*. Atît clasicii marxism-leninismului, cît și documentele noastre de partid ne-au prevenit de mult în această pri-

vință. O asemenea confuzie duce nu numai la degradarea artei, dar și la prezentarea unei înapoieri culturale, la care nimeni nu poate subscrie. A promova astăzi naturalismul trivial al picturii de gang, versurile romanțioase care însoțesc o muzică nu „ușoară”, ci „ușurică”, filmele care răscolesc instincte preumane (ca să vorbim de nivelul cel mai coborît al „accesibilității”) înseamnă să mergem în răspăr cu o politică culturală care tinde către culmi, către formarea unei spiritualități de înaltă ținută. Aici lucrurile sînt clare, adevărurile acestea au devenit banale și e deci de prisos să insistăm asupra lor.

Discuția devine mai dificilă cînd e vorba despre accesibilitatea artei cu pretenții mai mari. Există la noi — ca și în alte părți ale lumii — o „categorie de public” cu o anumită educație estetică, oameni care și-au format gustul în contact cu arta de calitate a unor epoci anterioare și care se cantonează în obișnuințele lor de receptare artistică, fiind refractari la tot ceea ce contrazice aceste obișnuințe. Pentru aceștia, problema accesibilității artei contemporane se pune într-un alt mod. Pentru ei nu este omologabil în artă decît ceea ce vechea lor educație le-a înculcat ca fiind valoros; ei sînt tentați să creadă că există *valori artistice imuabile și coduri de descifrare valabile în eternitate*.

Aici este locul să vorbim despre „gradul de profunditate” a accesibilității. Problema aceasta ar cere însă o tratare mai amplă decît o putem

face aici. Totuși, câteva accente pot fi puse și într-un spațiu mai restrâns.

Cercetările estetice ale ultimelor decenii încep să clarifice din ce în ce mai bine trăsăturile specifice ale diferitelor *limbaje artistice*. În cunoștința de cauză a ceea ce constituie specificitatea limbajului plastic, de exemplu, se poate înțelege astăzi că nu avem a aștepta ca o statuie să ne dea ceea ce ne poate aduce, ca bucurie artistică, un roman, că nu avem a căuta într-o sonată cromatică pe care o găsim într-o pânză pictată. (În păcate, uneori însăși terminologia de specialitate creează confuzii.) Dacă limbajul *Artei* (cu majusculă) diferă de limbajul științei prin caracterul său *polisemic* și *conotativ*, limbajele diferitelor *arte* (cu minusculă) diferă între ele prin modalitățile în care realizează această polisemie și în care conotează semnificațiile lor multiple. Cine crede că l-a „înțeles” pe Hieronymus Bosch, să zicem, numai pentru că îl gustă pe Rabelais, se înșală, deși umorul fantastic, truculența vieții sau o anumită distanțare de ipocriziile eticii medievale le sînt comune amînduror artiști. Bosch este „accesibil” în profunzime, în toată bogăția lui de conotații numai dacă știm să „citim” limbajul său *pictural* — altul decît cel *literar* al lui Rabelais. Așa cum nu se poate „citi” un text hieroglific cînd cunoaștem numai literele alfabetului latin sau cirilic, nici o pictură nu poate fi „descifrată” dacă pornim la contemplarea ei numai cu bagajul nostru de cunoștințe literare. Între alții, Pierre Francastel a demonstrat convingător că limbajul plastic este rezultatul unei alte modalități, nu numai

de comunicare dar și de sesizare a realului, printr-un alt mod de *configurare*, printr-o altă *structurare* a elementelor pe care le putem recepta.

Clarificarea acestui adevăr ne ajută să punem adecvat problema accesibilității artei zilelor noastre. Accentul pe *specificitatea* limbajului picturii, sculpturii sau graficii îi dă artistului contemporan posibilitatea să *comunice* mai pregnant ce are de spus — *celor ce învață să citească mesajul plastic*, celor cărora acest mesaj le devine *accesibil* — decît dacă s-ar limita numai la anecdotica pe care eventual ar putea să o „ilustreze”. Nu numai atît. Exegeza estetică a secolului nostru a elaborat liniile generale ale unei *gramatici a formelor*. A învăța această gramatică este tot atît de necesar pentru cine trăiește în bogăția de forme ambientale contemporane — și poate să se bucure de această bogăție — cît îi este de necesară celui ce vrea să scrie și să vorbească corect cunoașterea gramaticii limbajului curent. Altfel, căile „accesibilității” Artei zilelor noastre — în toată marea ei diversitate — îi sînt barate. Sigur că o operă de artă nu se descifrează ca o problemă de algebră (și mai puțin, ca un text cuneiform). Contactul direct, care dă *bucuria cu caracter spontan*, nu presupune, de fiecare dată, răsfoirea erudită a codului informațional elaborat de artistul contemporan. Educația estetică presupune nu pregătirea de a putea răspunde la „examenul” la care te supune opera, prin prezentarea bagajului tău de *cunoștințe estetice*, ci *formarea sensibilității* (pe căi foarte complexe), pentru ca reacția gustului să fie promptă și bucuria proaspătă și directă, nu

chinuită. Dar acestei educații estetice nu îi pot lipsi, din arsenalul ei de mijloace, cunoștințele referitoare la *limbajul specific* al operei de artă care te solicită. Numai așa își poate fi opera accesibilă în *profundzimea ei semantică*, numai așa își poate dezvălui toată *bogăția de semnificații*.

Dar aici se pune o altă problemă: aceea tocmai a *semnificațiilor* autentice pe care opera este presupusă a le comunica aceloră căroră le este accesibilă. Din păcate, mi se pare că acest accent puternic asupra specificității limbajului artistic caracteristic artei zilelor noastre a dus, pentru unii artiști (și exegeții corespunzători), la atenția acordată *exclusiv componentelor* acestui limbaj. Dacă vorbim despre *limbaj*, trebuie să cădem de acord că ne aflăm în prezența unor structuri menite — și capabile — să *comunique* ceva: ceea ce informatica numește un „mesaj”. Acest mesaj artistic presupune — dacă mi-e îngăduit s-o spun, fără să supăr pe cineva — și o „accesibilitate” a artei pentru artiști. Câtă vreme făuritorul de lucrări menite să fie artă accesibilă (la un nivel superior) nu va înțelege că simpla mimare a „vorbirii” artistice — prin folosirea semnelor ce slujesc artistului autentic să comunice o stare de spirit efectiv existentă — nu este *artă*, câtă vreme Arta (cu majusculă) nu îi va fi nici lui „accesibilă”, el va rămîne un simplu imitator. Zadarnic va avea pretenția să fie „înțeles”. Contemplatorul de artă are nevoie, pentru a găsi bucuria artistică autentică în prezența operei, să ajungă, grație „înțelegerii” limbajului specific, la nucleul ei emoțional. Acest nucleu emoțional există nu-

mai acolo unde artistul își trăiește cu intensitate viața, în epocă. Iar semnele limbajului său se află — ca să-l cităm iar pe Pierre Francastel — în „locul în care se întâlnesc valori infinite mai bogate decît ne închipuim atunci cînd ne mărginim a-l considera ca un echivalent, sub alte forme, al unor semne sau imagini susceptibile de a-l înlocui. Arta este locul în care se întâlnesc și se combină forțe active. Ea comportă inovare simultană în spirit și materie”.

Fără această „simultaneitate” a creației, atît din punctul de vedere al „materiei” *semnificante*, cît și al „spiritului”, adică al trăirilor *semnificate*, nu există artă, nu putem deci vorbi despre o autentică accesibilitate.

Plecînd de la Verlaine, care spunea că poezia este „muzică înainte de orice“, unii critici se dezinteresează de ceea ce poezia exprimă și ne îndeamnă să ne oprim la „literalitatea“ ei. Poziția aceasta merită să fie examinată. Chiar dacă va trebui să fac un mai mare ocol, am să pornesc de mai departe pentru a putea răspunde acestei întrebări. Fiecare artă se adresează sensibilității umane pe calea unui simț anumit, pe calea văzului sau auzului, uneori folosind și calea simțului tactil sau a celui muscular, kinestezic. De aceea artistul folosește în structurarea operei sale o anumită *materie*: culoarea (cu nuanțele ei, privite în raporturile dintre ele), sunetul (cu înălțimea, timbrul, intensitatea și succesiunile lui ritmice), volumul spațial (cu raporturile între plinuri și goluri), linia (cu sinuozitățile ei), luminozitatea (cu intensitățile ei). Materia, în diferitele ei ipostaze, are tocmai capacitatea de a pune în vibrație organele noastre de simț prin ceea ce Etienne Souriau numește „qualia sensibile“, adică prin acele proprietăți fizice care pot impresiona terminațiile nervoase specifice acestor organe de simț. Dar materia aceasta nu poate fi prelucrată de către artist decât dacă el folosește un anumit *material*. Mikel Dufrenne, îndeosebi, a atras atenția asupra distincției necesare între *materia* și *materialul* artistului. Instrumentele muzicale sînt *materialul* cu ajutorul căruia muzicianul prelucrează *materia* sonoră pentru a-și făuri opera; tușul sau cărbunele sînt *materialul* cu ajutorul căruia graficianul acționează asupra *materiei* sale, care este linia, cu ductul ei; marmura, lemnul sau bron-

zul sînt *materialele* cu ajutorul cărora sculptorul modelează *materia* volumelor sale.

În literatură (poezie sau proză literară), lucrurile sînt mai complicate. Scriitorul prelucrează *materia* cuvîntului folosind însă, cel puțin în timpurile mai noi, materialul grafic al alfabetelor. Dar însăși *materia* cuvîntului este aici, la urma urmei, tot un material, prin intermediul căruia el sugerează forme, culori, volume, sunete, pentru a pune în vibrație senzorialitatea noastră, făcînd apel la imaginația cititorului.

În toate artele, inclusiv în literatură, *materia* și *materialele* operei folosesc poarta *senzorialității*, a simțurilor pentru a pătrunde mai adînc, către *sensibilitatea* artistică, către emoții și sentimente, către năzuințe și înțelegeri. Mi se pare clar că a rămîne numai la vibrația ochiului și a urechii înseamnă a rămîne în „poarta“ casei bucuriei artistice. Sigur că nu se poate pătrunde în această casă decât trecînd poarta, ușa ei, dar trebuie să mergem mai departe, către adîncuri, dacă vrem să ne bucurăm de tot ceea ce putem găsi acolo. *Materia* și *materialitatea* sînt chei ale satisfacției estetice — tezaurul îl găsim însă în *semnificațiile* bogate pe care artistul le include în operă.

Pentru literatură, mai mult încă decât pentru alte arte, această penetrație la tezaurul semnificațiilor este imperios necesară. „Materia“ literaturii nu trăiește nici măcar cît *materia* altor arte o viață independentă. Simpla vizualitate a cuvîntului scris sau chiar simpla sonoritate a cuvîntului citit sau recitat este prea săracă pentru a pune în vibrație măcar ochiul plastic sau urechea muzicală, dacă nu presupunem existență

capacitatea cuvîntului de a *semnifica*. Fără îndoială că există și o muzicalitate proprie textului literar și mai cu seamă textului poeziei. Dar a rămîne la simpla lui literalitate, așa cum ne cer unii exegeți, înseamnă cu siguranță a sărăci arta literară de marile ei potențialități.

Nu pot să nu amintesc aci remarca lui Paul Valéry, care, în „Introducere în poetică”, susținînd că poezia este o extindere a unor proprietăți ale limbajului, spune că în constituirea unei poezii intră elemente „muzicale, raționale, semnificative, sugestive și care cer o legătură urmărită sau întreținută între un ritm și o sinteză, între *sunet și sens*”.

De teama de a nu înăbuși fiorul poetic prin platitudinea unor afirmații didactice, nu putem sărăci valoarea artistică a poeziei limitînd-o la literalitatea ei, răpindu-i polivalența capacităților cu care pune în efervescență adînci zăcămintele ale perspectivei.

Un corespondent al unei reviste literare — inginer de profesie — reproșa unor poeți valoroși contemporani că scriu „întortocheat” și declara că el ar prefera o poezie aidoma cu aceea pe care a deprins-o din lectura lui Eminescu sau Coșbuc. Cunosc oameni cu o netăgăduită sensibilitate muzicală care deplîng faptul că azi nu se mai compune ca pe vremea lui Mozart. Am întîlnit în expozițiile noastre de pictură vizitatori care reproșau artistului contemporan că nu mai pictează ca Grigorescu.

Firește, fiecare are dreptul la gustul său. Dar în numele gustului personal nu cred că cineva poate contesta dreptul celorlalți de a-și avea gusturile lor. Nu putem deci condamna, în numele preferințelor pentru Vlahuță, pe cititorii care se grăbesc să cumpere cărțile poezilor noștri de azi chiar în ziua apariției lor în librării. Dar nu e vorba în ceea ce discutăm noi numai despre dreptul de a-ți afirma gustul personal. Lucrurile sînt mai complicate.

Tocmai cel ce apreciază bucuria intensă pe care o poate da o poezie, un tablou sau o piesă muzicală nu are, *față de sine însuși*, dreptul de a se închista într-o preferință, de a-și limita meschin aria de proprie investigație artistică. Dacă iubitorii de artă s-ar fi stabilit din antichitate la ceea ce le era lor mai ușor să sesizeze la primul contact cu opera, am fi putut rămîne numai la Homer și Praxiteles (în aria noastră de cultură europeană). Imensa îmbogățire a artei universale în decursul ultimelor milenii ar fi fost pierdută. Cred că nici un cunoscător, cît de rudimentar, al literaturii, muzicii sau plasticii nu

ar fi subscris la o asemenea sărăcie a posibilităților de satisfacții estetice.

Dar chiar dacă vreunul sau altul, din îngustime de orizont și lene spirituală, ar fi dorit să se întâmple așa, el nu putea opri istoria în loc! Complexitatea omenească a devenit, prin veacuri și decenii, mereu mai stufoasă, problematica umană — mereu mai amplă. Tocmai cei ce vor să găsească în artă claritatea aspectelor emoționale ale acestei problematice n-ar trebui să se resemneze să rămână numai la solicitările pe care le isca arta de acum un secol sau chiar de acum câteva zeci de ani. Sîntem oamenii unei epoci noi, și această epocă însăși este în continuă prefacere accelerată. Așa cum nu putem rămîne cantonați în cunoștințele științifice depășite astăzi și trebuie să facem efortul de a ține pasul cu „explozia informațională”, e nevoie să ieșim din strînsoarea vechilor deprinderi artistice, pentru a ne deschide spre *noutatea* artei, care exprimă universul spiritual al contemporaneității, fără să negăm, firește, perenitatea valorilor vechilor capodopere. De ce ne-am *recicla* numai în profesiile noastre, legate de necesitățile practice ale vieții sociale, și nu ne-am „recicla” și sensibilitatea?

Sigur, comparația trebuie luată „cum grano salis”, cu toată circumspecția. Știința progresa după modalitatea ei specifică de investigare a lumii, arta evoluează pe alte coordonate. În afară de asta, în știință impostura poate fi foarte ușor descoperită, în artă e mai greu și de aceea, în numele inovației, asistăm, din păcate, la multe pastişe de „modernitate”. Dar de teama pseudonoutății nu putem fugi de căutarea nou-

tații autentice. Și chiar dacă am încerca să fugim, nu ne ajută. După cum nu e posibil să se stăvilească progresul social și dezvoltarea științei (cu toate că și dezvoltarea științei, cum știm, își are riscurile ei), nu poate fi ținută în loc evoluția sensibilității. Nu numai istoria în genere nu poate fi oprită, dar nici istoria acestei fermecătoare însușiri umane care este sensibilitatea artistică.

Dar invitația la „reciclarea” sensibilității nu trebuie să creeze confuzii. Nu putem considera „învechite” marile monumente literare și artistice create de-a lungul istoriei omenirii. Ori de câte ori am avut prilejul, am arătat că valorile care au rezistat eroziunii timpului, grație marii lor bogății de sensuri, sînt bunuri intrate în patrimoniul culturii umane și că în asemenea măsură fac parte din ceea ce constituie astăzi spiritualitatea noastră, încît pornim mereu, în judecățile de valoare ale creației contemporane, de la asemenea etaloane. O cultură — ca orice creație umană — nu se construiește pe loc viran, și nihilismul, în ceea ce privește valorile unei epoci sau ale alteia, este totdeauna dovada unei meschine poziții spirituale. Poeții contemporani pornesc, în reacția lor emotivă față de lume și în făurirea expresiei lor artistice, de la ceea ce marea poezie a celor ce i-au precedat a sădit în ei; iar noi, cei ce ne bucurăm de realizările lor, n-am putea-o face cu sinceritate dacă sensibilitatea noastră n-ar fi fost treptat edificată de bucuria încercată mereu la contemplarea marilor artiști ai tuturor vremurilor. Lumea nu începe cu noi, așa cum n-a început nici cu cei mai îndepărtați artiști cunoscuți în istorie. Ei au avut

ca predecesori și formatori în arta lor pe anonimii mileniilor, în care sensibilitatea umană a devenit mereu mai profundă și s-a amplificat cu o mereu mai largă capacitate de cuprindere. Iar fiecare dintre ei a adus ceva în plus, o cântec mai mare sau mai mică, de care au beneficiat urmașii.

Dar lumea nici nu și-a terminat ascensiunea istorică odată cu acești mari înaintași, așa cum nu și-o termină astăzi cu noi și cu artiștii noștri. Această *istoricitate* a creației culturale se cuvine să nu o pierdem niciodată din vedere și să nu cădem în greșala acelor care l-au contestat, la vremea lor, pe Shakespeare în numele lui Sofocle, pe Wagner în numele lui Mozart, sau pe Arghezi în numele lui Eminescu. Ne înnoim mereu, îmbogățindu-ne trecutul cu realizările prezentului.

Iată de ce cred că apelul la „reciclarea” sensibilității nu este un îndemn la „părăsirea” a ceea ce am prețuit până acum. Când îți iubești copiii nu înseamnă că îți detești părinții și efortul de a înțelege năzuințele acestor copii nu presupune renegarea a ceea ce este demn de prețuit la predecesorii tăi. Dar nu poți cere celor ce intră în viață, cu personalitatea și drepturile lor, în *condiții istorice schimbate*, radical schimbate, să se comporte exact ca bunicii lor și să facă toate întocmai ca ei. Artiștii contemporani — vorbesc despre cei autentici și nu despre eventualii impostori sau de cei care mimează modernitatea fără să simtă realmente fiorul vremurilor noi — nu pot „face” întocmai ca marile modele ale trecutului. Aceste „modele” sînt impulsuri pentru a merge mai departe și a aduce

contribuții noi, care vor fi, la rîndul lor, „modele” pentru vremurile ce vin. „Un ram înflorit în clare dimineți de primăvară” rămîne, e adevărat, un permanent stimul al emoției umane, dar astăzi mai avem, în ambianța materială și spirituală contemporană, și alți stimuli peste care nu putem trece pentru a privi idilic numai înapoi. Prezentul nostru este o punte între trecut și viitor și marele artist știe să o treacă, îmbiindu-ne și pe noi să nu privim doar într-o singură direcție,

N-am putea oare renunța la termenul „realism“, care dă naștere încă la multe confuzii? Este oare acest termen tot atât de indispensabil criticii și esteticii pe cât sînt, de exemplu, clasicismul și romantismul? Eu cred că într-adevăr nu putem renunța la acest termen — și iată de ce.

De teama confuziilor posibile nu putem renunța la nici un termen care corespunde unei noțiuni cu conținut real. Și termenul „materie“ a dat naștere la numeroase confuzii și vulgarizări. Dar de teama materialismului vulgar nici un fizician nu renunță la termen — și efortul competențelor se îndreaptă către înlăturarea înțelesurilor eronate, nu către înmormîntarea termenului. O cercetare răbdătoare și lipsită de prejudecăți duce la precizări și amplificări, la înlăturarea simplismelor iritante și a denaturărilor înșelătoare și, în cele din urmă, la o cunoaștere adecvată a realităților care au necesitat ivirea termenului menit să le denumească.

Dar, pentru că am pornit de clasicism și romantism, să folosim prilejul și să încercăm să găsim caracteristici ale *realismului*, renite să ajute la clarificarea discuțiilor în jurul acestei categorii estetice, atât de hulite de unii. (În treacăt fie zis, aș aminti că și termenii *clasicism* sau *romantism* au dat naștere la dezbateri, care nici azi nu s-au terminat, dar nimeni nu se gîndește să-i radieze din vocabularul criticii și istoriei de artă.) În linii foarte generale, am putea poate privi clasicismul ca o atitudine estetică (urmată de creația artistică corespunzătoare) îndreptată spre găsirea unui „echilibru“, care în fapt înseamnă convingerea că totul este menit

să ajungă la o încheiere definitivă, la solidificarea unor stări de lucruri socotite a fi imuabile, „etern“. Amintesc că, pentru „Dicționarul Academiei Franceze“, clasicism înseamnă ceea ce poate fi luat drept *model*. E vorba despre un „model“ care ar fi valabil pentru toate timpurile și toate locurile, deci despre ceva care nu are a se modifica vreodată.

Romantismul a negat această fixitate, fiind tentat de ceea ce solicită elanul, avîntul către altceva decît înghețarea istoriei — dar o bună parte a romanticilor își îndreaptă privirea mai ales către un *trecut*, în care visarea lor își căuta puncte de sprijin. (Sper că cititorii nu se mulțumesc cu aceste caracterizări sumare; din școală încă știm că romantismul și clasicismul sînt de mult mai mare complexitate, dar în acest spațiu restrîns m-am oprit la trăsături care vor putea poate reliefa, cu un snor de înțelegere, termenul de la care am pornit: realismul.)

Realismul — discutat pe acest plan — nu este oare aplecarea asupra *prezentului istoric*, adică asupra unui prezent în continuă transformare, a unui prezent care înaintează mereu către viitor? Bunele noastre romane realiste, de la Liviu Rebreanu la Camil Petrescu și de la Marin Preda la Alexandru Ivasiuc, nu exprimă oare mișcarea spiritului nostru în prezența unei realități care curge continuu, într-un mers ireversibil, spre viitor? Iar dacă ne referim la literatura universală, nu constatăm oare același adevăr în ceea ce privește romanele lui Theodor Dreiser sau ale lui Mihail Șolohov? Acest *simț al istoriei* — al istoriei care merge numai înainte, chiar dacă face ocoluri — îl împiedică

pe scriitorul autentic realist să cadă în platitudinea naturalismului. El caută — în ansamblul desfășurării operei lui, ca și în amănuntele ei semnificative — *sensuri* și nu se oprește asupra descrițiilor așa-zis „obiectuale”, pe care le preconizează, de exemplu, Alain Robbe-Grillet, pentru „noul roman” francez.

Operele realiste sînt, prin această relevare a *sensului uman* al realității obiective și nu „obiectuale”, deschise spre viitor, sînt prin excelență *semnificative*, nu sînt „opace”, nu „prezintă” numai un fragment meschin al realității, ci lasă să se întrevadă o perspectivă deschisă înainte, sînt *reprezentative* pentru această perspectivă. Nu credeți că ar fi bine să medităm și la acest aspect al realismului?

Nu o dată am auzit întrebarea următoare: „Oare realismul nu îngreșează posibilitățile de creație, nu duce oare la îngustarea preocupărilor artistului?” Întrebarea poate să pară cu totul ciudată dacă dăm termenului „realism” accepția lui autentică. Dacă rămînem la o înțelegere rudimentară a termenului, dacă ni se întîmplă să confundăm *realismul* cu *naturalismul*, am putea să ne temem că literatura, sau cinematografia, sau plastica realistă își îngustează aria de investigație. Dar dacă înțelegem, așa cum ne arată G. Călinescu, că realismul înseamnă „a pune arta în concordanță cu realul”, atunci temerile amintite nu își mai au nici un temei. „Concordanța cu realul” îi solicită artistului lărgirea continuă a orizontului spiritual pentru a putea da sferei *imaginației* sale o dimensiune cît mai amplă. Tot G. Călinescu spune că ar fi fără sens să negăm „denominația generală de realism oriunde avem de-a face cu arta adevărată, ridicată pe idei, pe concepția omului ca raționalizator al naturii și ca interpret înalt al universului”. Este vorba aici despre „raționalizare” și despre „interpretare” a realității, cu alte cuvinte *nu* despre o prezentare plată și neutră a unei magme informe de evenimente. Artistul este și el un „raționalizator”, nu pentru că ar introduce în expresia artistică a realității o logică rece, de tipul aceleia care este obligatorie pentru gîndirea științifică, ci pentru că în aparența primă, dispartă a realității introduce o *ordonare*, prin *selectarea* și *recombinarea* elementelor ei în procesul *compoziției* artistice. Poate mai mult decît pentru ceilalți oameni, pentru artist este valabilă ob-

servația lui Paul Valéry, care spunea că „spiritul uman este făcut dintr-o dezordine căreia i se adaugă o *nevoie* de a crea ordine”. Această „ordine”, această „raționalizare” (ca să folosim termenii lui Călinescu) rezultă însă tocmai din „interpretarea” realității. Realismul presupune în mod deosebit o asemenea „interpretare”, adică o desprindere sugestivă și convingătoare a *semnificațiilor* realului. Nimic nu îi este mai străin compoziției artistice realiste (literară, plastică sau dramatică) decât „informalul”, decât entropia îngrămădirii fără ordonare a ceea ce fantezia culege din realitate.

Tocmai de aceea realismul presupune un larg *orizont artistic*. Pentru a putea „interpreta” și ordona elementele cuprinse în expresia artistică, romancierul, pictorul sau cineaștul nu se pot limita la o privire meschină a materialului asupra căruia acționează talentul lor. Artistul realist nu poate rămâne un simplu meșteșugar, un iscusit mînuitor al unor procedee de tehnică artistică. El trebuie să se „cufunde” în procesul de dezvoltare continuă a realității, să-i simtă „pulsul” și „cursul”, să-i întrevadă direcțiile către care se îndreaptă. Altfel nu o poate „interpreta”, nu îi poate sesiza semnificațiile autentice și nu le poate exprima cu forța de sugestie indispensabilă artei de ținută.

E mult mai ușor să rămâi un abil făuritor de „obiecte estetice” agreabile, dar care, după expresia la modă pentru o anumită estetică, rămân „opace”, decât să reușești ca prin „transparența” operei tale să lași să se întrevadă sensul dezvoltării realului. E mai simplu să făurești

— cum spune Sartre — „inanități sonore”, adică lucrări lipsite de utilitate socială, decât să creezi monumentele artistice care, exprimînd orizontul vast al făuritorilor lor, largesc generos orizontul acelor care vibrează de o intensă bucurie artistică la receptarea lor adecvată. Și dacă argumentația teoretică nu e destul de concludentă, să comparăm prodigialitatea artistică, mărturie a unei vaste perspective spirituale, a unui Lev Tolstoi, Thomas Mann sau Liviu Rebreanu cu îngusteale întredeschideri umane ale unor lucrări care își clamează cu orgoliu antirealismul lor.

Sînt sigur că nu greșesc dacă afirm că arta autentică a fost totdeauna o artă *umanistă*, pentru că sînt convins că arta are ca obiect de cunoaștere *Omul*, în toate ipostazele lui, în complexitatea relațiilor lui cu lumea. Dacă marile capodopere își păstrează milenii și veacuri perenitatea valorică, este pentru că oamenii se regăsesc mereu pe ei aici, în ceea ce au mai afund și mai caracteristic.

Știu, au fost emise păreri destule referitoare la faptul că ceea ce se păstrează dintr-o operă artistică de altă dată este „forma” ei estetică și nu „conținutul” ei uman. Dar autorii acestor păreri eludează tocmai adevărul că formele estetice se învechesc mai repede și că, dacă spectatorul de astăzi vibrează atît de intens la tragediile antice, este pentru că el găsește acolo adîncuri omenești cu care își confruntă propria lui problemă, și nu pentru că se entuziasmează de forma lor frustă. Dacă s-a spus despre Shakespeare că este „contemporanul nostru”, este pentru că în opera lui putem descoperi și astăzi o multitudine de semnificații umane. Dovada o constituie faptul că teatrul shakespearean poate îmbrăca numeroase forme spectacologice, cu totul altele decît ale epocii elisabetane. Valoarea lui artistică este deci de căutat acolo unde Shakespeare a dat expresie pregnantă unei vaste problematice umane.

Știu, s-a spus că ceea ce a rămas valabil acum din marile capodopere picturale ale Renașterii este forma lor plastică (armonia cromatică, arhitectura compozițională etc.), și nu „subiectul” pe care-l tratează. Dar cei care ar-

gumentează astfel uită că „subiectul” este tot un element al „forme” și că ceea ce face forța artistică a unei lucrări, conținutul ei, este *tema umană* către care îl orientează pe contemplator, chiar dacă subiectul este mitologic.

Totuși — s-ar putea spune —, nu se vede unde este aici *realismul*, de vreme ce spectatorul sau privitorul îl poate descoperi pe om indiferent de realitatea înfățișată în operă. Artistul își ia un subiect arhaic sau unul teologic și realitatea în mijlocul căreia se mișcă, trăiește și visează el și publicul său este ignorată.

La o asemenea obiecție răspund că uneori realitatea poate fi înfățișată și simbolic dacă problematica ei umană este problematica epocii în care compune artistul. Realitatea artistică nu este materialitatea brută a lumii, ci aceea *transfigurată uman*, aceea în care omul unei epoci are a da soluții problemelor ce i se pun. Dar în zilele noastre, realitatea este atît de complexă, virtuțile ei semnificative atît de puternice, încît neglijarea ei ni se pare a fi o gravă eroare artistică. Umanismul artistului contemporan își găsește aici, în această realitate pe care o trăiește, un teren de mare rodnicie. Problematika omului modern este atît de amplă, încît pentru abordarea ei artistică tocmai „subiectele” contemporane oferă maximum de suculență. În orînduirea noastră, această problematică prezintă un caracter inedit, cu totul ispititor pentru un artist.

Cititorul, spectatorul, auditorul operelor de artă este animat de atîtea întrebări, preocupat de găsirea unor complicate soluții de perspectivă, agitat de atîtea frămîntări pe care le presupune

lumea zilelor noastre, încît a căuta expresia umanismului altundeva decît în realitatea pe care o făurim ni se pare a rătăci pe drumuri ocolite. De aceea cred cu tărie că umanismul artei contemporane este puternic legat de expresia artistică a realității zilelor noastre, că astăzi, mai mult decît oricînd, *umanismul* artei se contopește cu *realismul* ei în cel mai complex sens al cuvîntului.

Dacă pledăm pentru realism, adică pentru înlățișarea realității în artă, ne-am putea întreba : cum împăcăm această pledoarie cu atîtea realizări artistice valoroase, care înfățișează, mai cu seamă, subiectivitatea personajelor și nu realitatea obiectivă ?

Pledăm într-adevăr pentru realism, dar pentru un realism care este altceva decît o descriere plată a ceea ce numesc unii „realitatea obiectivă“. Pledăm pentru realism nu pentru că ar fi singura modalitate estetică de a crea lucrări valoroase, dar pentru că este, cred, modalitatea capabilă de a da creației artistice o *mare bogăție de sensuri*, modalitatea grație căreia artistul poate solicita sensibilitatea complexă a omului, în *integralitatea* lui de ființă care semnifică, totodată, prin *senzorialitatea*, *afectivitatea* și *inteligenta* lui, prin înțelegerea a ceea ce a fost și este și prin năzuința ca ceea ce *va fi* să corespundă, cît mai adecvat, esenței sale autentice, să-l ferească de înstrăinarea de sine însuși.

Capodoperele realismului dintotdeauna vădesc tocmai o asemenea bogăție. Nu se poate vorbi vreodată în legătură cu asemenea capodopere de „indigență“, de sărăcia artei, așa cum a vorbit Jean Cassou, acum cîțiva ani, referindu-se la o anumită artă contemporană, îndepărtată de realism.

Dar această bogăție a realismului izvorăște tocmai din faptul că artistul realist nu se mulțumește numai cu o descriere a „realității obiective“. El este artist, cum de atîtea ori s-a arătat, pentru că exprimă *prezența* și *reacțiile multiple ale omului*, situat în miezul acestei realități. Obiectivitatea neutră a lumii materiale, a obiec-

telor situate în spațiu și a evenimentelor desfășurate în timpul matematicienilor și fizicienilor constituie apanajul științei. Minuția obiectivă a descrierii din care lipsește *participarea umană* este situată în afara zonelor artei. O cunoaștere a realității începe să fie *cunoaștere artistică* numai din momentul în care lumea se însușește prin *reacția umană* în prezența obiectelor și a faptelor. Altfel, înfățișarea realității rămâne mută pentru sensibilitatea noastră artistică.

Dar pentru autenticul realism modern, o asemenea înfățișare a realității nu este posibilă decât dacă artistul este capabil de ceea ce Grigore Smeu numește *inclamație*, opunînd-o exclamației, care pune accentul „pe coordonatele exterioare ale vieții personajelor”. Termenul propus de esteticianul român — *inclamație* — înseamnă „o atitudine artistică activă, care implică o bărbăție superioară a spiritului, o atitudine critică ce nu poate accepta fără dramatismul reflexivității maxime, al purgatoriului analitic, tot ceea ce realitatea exterioară ne flutură prin față”.

Grigore Smeu pune, cred, aici accentul asupra unei trăsături eminente a realismului modern, a acelui realism pentru care pledăm. Nu ne interesează prezentarea naturalistă, „obiectuală” — cum spun teoreticienii așa-numitului „nou roman” francez. O asemenea prezentare poate să ducă cel mult la anumite virtuozități tehnice de scriitură literară. Ca reacție împotriva unui sentimentalism edulcorat, o asemenea încercare a putut să-și aibă justificările ei.

Noi vrem să trecem dincolo de proteste și manifeste — poate cu anumite ecouri în rîndul oamenilor de meserie —, la promovarea unei literaturi sau a unei plastici care să vorbească sensibilității noastre de iubitori de artă, care să ne aducă bucuriile adînci ale artei dintotdeauna. O asemenea artă nu este posibilă numai prin descrierea frigidă a realității. Realismul nostru este un realism fierbinte, în care „inclamația” artistului pune acele potențialități ce dau operei virtutea de a ne face să reacționăm ca oameni, în integralitatea subiectivității noastre, cu tulburătoarea vibrație a senzorialității și afectivității, la o amplă *problematică umană* a contemporaneității noastre.

Nu se poate să nu observăm că unii dintre criticii noștri nu s-au prea preocupat o vreme de caracterul realist al producțiilor pe care le analizau. Poate că socoteau această categorie estetică perimată. Se pare că, sub influența unor idei care circulau în alte părți ale lumii, ei au ajuns să creadă că modernitatea unei producții artistice rezidă mai cu seamă în îndepărtarea ei de realitatea umană consistentă, pentru a se situa cumva într-o zonă în care numai „scritura” literatului (după o terminologie care a intrat în limbajul curent al criticilor ultimilor ani) ar avea virtuți artistice. Cărui fond aperceptiv al cititorului i se adresa această „scritură”, căror preocupări majore ale lui îi puteau vorbi — asta părea mai puțin important.

Se pare, de asemenea, că termenul realism era socotit a fi doar denumirea unui curent artistic limitat în timp — și că unii credeau ca și Champfleury, care spunea într-o lucrare publicată în 1857: „Cuvîntul realism este un cuvînt de tranziție, care nu va dura mai mult de 30 de ani...”.

O asemenea accepție a termenului realism este, cred, cu totul inacceptabilă. Dacă atribuim artei nu numai virtuțile rezultate de pe urma armoniei estetice a structurilor ei, ci mai ales rostul de a răspunde unei fundamentale nevoi a Omului, aceea de *a se cunoaște mai bine pe sine însuși* prin intermediul operelor artistice de valoare, atunci realismul este o noțiune care depășește o epocă limitată. Nu cred așa ca unul dintre esteticienii francezi, a cărui lucrare a stîrnit vîlvă acum cîțiva ani, că „realismul este

fără țărături”. Dacă ar fi așa, nu am mai avea nevoie de termen, care s-ar suprapune atunci termenului artă. Dar cred că realismul denumește nu numai un curent literar sau plastic mărginit istoricește, ci este o categorie estetică largă, care desemnează o anumită atitudine a artistului față de creația sa.

Clasicismul și-a avut realiștii săi, ca și romantismul. Nu mi se pare că opera lui Homer, Shakespeare sau Eminescu ne prezintă caractere realiste mai palide decît opera lui Balzac, Tolstoi sau Marin Preda.

Problema acută care se pune însă astăzi este dacă acest caracter realist al artei corespunde sau nu modernității epocii și locului în care trăim. Or, aici răspunsul mi se pare foarte limpede. În acest timp de prefaceri uriașe, rezultate de pe urma revoluțiilor tehnico-științifice și sociale, prefacerile în conștiința umană sînt mai adînci decît oricînd altădată. Poate oare un artist modern să aspire la o creație din substanța căreia aceste prefaceri să fie absente?

Se făurește astăzi aici, la noi, odată cu noua configurație a lumii materiale, și un univers uman nou, universul inedit al socialismului. Toată această plămădire presupune mari mutații în straturile cele mai afunde ale conștiinței noastre, un „brasaj” a ceea ce am moștenit din trecut cu valorile noi care își fac astăzi loc în spiritul nostru.

Poate oare artistul care își dorește calificarea de modern să structureze opera lui înstrăinat fiind de toată această gigantică frămîntare? Nu cumva tocmai fuga de realismul creației în care se reflectă această frămîntare, nu cumva go-

lirea creației de implicațiile realului este vetustă și corespunzătoare unor epoci mai puțin pasionante decât aceea pe care o trăim? La această întrebare ar trebui să răspundă toți aceia care ar socoti că realismul (în această accepție autentică) este o noțiune perimată.

Mi-ar fi foarte greu să cîntăresc ce este mai de preț: talentul nativ sau dezvoltarea talentului printr-o instruire și educare chibzuit înțocmită. Cercetările în problema zestrei genetice a artistului nu și-au spus încă un cuvînt hotărîtor. Există psihologi care pretind că „talentul înăscut“ este o prejudecată și că numai condițiile de viață și educația sistematică îl fac pe artist. Fără să fi întreprins cercetări în acest domeniu, propun însă să pornim de la premisa că — așa cum există o „programare“ genetică în cromozomii embrionului, programarea care-i va da viitorului făt ochi albaștri sau căprui — există și o „programare“ care înserază acolo aptitudini pentru creația muzicală sau creația plastică. Am putea găsi în istoria artelor suficiente nume care să ateste marea precocitate a unor genii muzicale, deci existența înzestrării artistice înaintea oricărei educații, dar asemenea fapte nu răspund încă la problema noastră.

Problema noastră este dacă înzestrarea este suficientă sie însăși, sau dacă ea are nevoie de o atență îndrumare pentru a nu se irosi în van. Să mă ierte maestrul Corneliu Baba că fac publică aici o afirmație a sa pe care o consider de mare putere sugestivă: „În fața șevalețului — spunea maestrul Baba — pictorul «uită» tot ce a învățat..., dar trebuie să aibă ce uita!“ E clar deci că *nu* recapitulînd mereu, școlărește, niște date organizate pe puncte artistul va purcede la făurirea unor opere de valoare, ci lăsînd să se cheltuiască liber marea

lui forță creatoare. Dar această cheltuire trebuie să se facă pe seama unui „fond” adunat cu migală, cu trudă, din noianul a multiple „date” furnizate de viață și de învățătură. Am să amintesc o expresie curentă, trivializată prin repetare îndelungată, dar care spune multe: „artistul nu poate suge din deget!” Suculența creației lui nu poate izvorî numai dintr-o inițială programare genetică, fără ca puterea lui de „formativitate” — după izbutita formulare a esteticianului italian Luigi Pareyson — să nu fie îndreptată să „dea formă” unui material pe care el nu-l poate găsi decât în mediul său socio-cultural.

Aici, în societatea în care trăiesc, poetul, pictorul, muzicianul își adună zestrea lor de meșteșug, dar mai cu seamă capitalul lor de viață — de trăiri, de sentimente, de idei, de năzuințe —, care va da suculență operei lor. Această opera va căpăta statut estetic numai în măsura în care va fi prețuită de un mediu valorizator, în care acest „capital” are circulație. Firește, artistul original, autentic creator, va aduce valori noi în „acumularea” capitalului social și va contribui la primenirea lui continuă. Dar el nu o poate face decât ținând seama de condițiile reale existente, care-i furnizează, totodată, materia și publicul menit să-i prețuiască opera. Producția — spunea Marx — „crează nu numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect”. Dar tot Marx arăta că „subiectul, societatea trebuie să figureze tot timpul în reprezentarea noastră ca o premisă”.

O asemenea premisă mi se pare o condiție sine qua non pentru ca talentul nativ să-și poată da întreaga lui măsură.

Aici, în societatea care-l formează și care îi oferă mijloacele de valorizare, trebuie să-și aducă artistul înzestrat contribuția lui la acel patrimoniu care va îmbogați mereu creația artistică umană, niciodată epuizată sau epuizabilă.

Am auzit de multe ori spunându-se că arta își ajunge sie însăși, că nu are alt scop decât plăcerea pe care o dă. Ce este adevărat aici?

Întrebarea cere să facem câteva disocieri. Partizanii autonomiei absolute a artei neagă orice relații între aspirațiile estetice ale oamenilor și toate celelalte componente ale universului nostru spiritual. „Arta nu are nimic comun cu morala — spun ei —, este în afara politicii, rămâne străină cunoașterii științifice“. Când teza aceasta nu-și are originea în intenții diversioniste, susținătorii ei vor să accentueze puternic caracterul *specific* al artei în ansamblul creațiilor și preocupărilor umane. Într-adevăr, arta îmbogățește cunoașterea umană în alt chip decât o face știința și luminează, în mod deosebit, teritorii spirituale pe care știința nu le străbate; arta nu elaborează un cod etic normativ și nici nu trasează coordonatele activității politice. Materialismul istoric disociază clar între ele diferitele forme ale conștiinței sociale.

Dar dialectica marxistă lămurește, totodată, limpede că toate aceste forme ale conștiinței sociale sînt interdependente. Numai un ignorant poate afirma că arta greacă, de exemplu, era străină de filozofia epocii sau de viața de *agora*. (În treacăt fie spus, clasicii elini sînt aceia care au elaborat conceptul de „kalokagathon“, adică al sintezei de nedesfăcut dintre frumos și bine.) Și cine ar fi tentat să neghe relația dintre arta Renașterii și ansamblul problematicii epocii trebuie trimis să-l citească pe Erasmus sau pe Leonardo da Vinci. Am fost

foarte impresionat în august 1968, la Congresul de estetică de la Uppsala, cînd l-am ascultat pe venerabilul estetician american Thomas Munro clamînd un patetic apel împotriva literaturii și cinematografului violenței și arătînd la ce grave consecințe sociale poate duce promovarea unei asemenea orientări în artă. Cine vrea să susțină cu orice preț „gratuitatea“ artei trebuie îndemnat să reflecteze cu seriozitate asupra unor asemenea consecințe ca acelea care au dus la cunoscuta creștere a delincvenței, îndeosebi juvenile, în S.U.A., în zilele noastre.

Dar problema pusă este încă mai complexă. Cei ce vorbesc despre plăcerea pe care o dă arta, care artă și-ar „ajunge sie înseși“, uită că această plăcere *nu* este o delectare fiziologică, ci este o bucurie spirituală. Ca atare, ea este cu atît mai intensă și mai amplă, cu cît are rezonanțe și reverberații în întreaga noastră structură psihică. Sîntem oameni care trăim într-o epocă de uriașe și accelerate prefaceri. Fiecare act și fiecare trăire a noastră sînt legate de toată această gigantică transformare în mijlocul căreia trăim. Vetură izolare feudală în fortificațiile unei cetăți și vechea închistare burgheză între zidurile unei avuții agonisite nu mai sînt posibile în lumea noastră. Vrem sau nu vrem, actele noastre îi privesc pe toți și actele tuturor ne privesc pe fiecare dintre noi.

În asemenea condiții, plăcerea pe care o dă arta, pentru a fi autentică, nu poate să nu antreneze întregul nostru univers sufletesc, toată *umanitatea* din noi. Sigur, arta de calitate o face cu mijloacele ei specifice — cine o mai

neagă astăzi? —, dar aceste mijloace servesc un scop. Numai dacă ne-am resemna să viețuim spiritualmente într-un mod sărăcăcios, meschin, am putea accepta un roman, o poezie, un film sau o piesă de teatru amputate de toate aceste numeroase legături cu lumea clocotitoare, plină de culori, de sunete și de miresme, de satisfacții și de încordări, de lupte și de năzuințe în care trăim. Dar este oare posibil? Și chiar dacă ar fi posibil, este oare de dorit?

Relația „*formă-conținut*” — despre care s-a vorbit mult în estetică — comportă mereu reluarea analizei ei, întrucât apare sub diferite aspecte. Între *conținutul* artistic și *limbajul* specific destinat să comunice un asemenea conținut nu numai că nu este o contradicție, dar importanța acordată cunoașterii limbajului specific al artelor presupune că limbajul acesta comunică *ceva*, ca orice limbaj. Limba „spargă” — în care s-a amuzat una dintre poetele noastre să „lucreze” câteva poezii — era un simplu joc ușurel de virtuositate și nu avea nici în intenția autoarei un alt rol. Nu pot să cred că un artist autentic se mulțumește doar să nascocască „jocuri de societate”. Arta de ținută a fost întotdeauna *gravă*, în sensul de mare pondere spirituală. Capodoperele socotite ca aparținând categoriei comicalului — operele unor Aristofan, Cervantes, Gogol sau Caragiale — sînt, în ultimă analiză, tot opere de mare seriozitate. Sarcasmul lui Goya, satira lui Daumier, caricaturile lui Tonitza sau Iser, ca să nu pomenesc de artiștii în viață, sînt „amuzante” numai în sensul superior al cuvîntului. Toate comunică, prin intermediul limbajului lor specific, o amplă încărcătură afectivă și ideatică. Ele își păstrează perenitatea peste decenii și veacuri — cînd tehnicitatea lor artistică s-a perimat și a fost primenită prin evoluția firească a oricărui limbaj — tocmai prin *semnificațiile umane profunde* ale acestei încărcături ideatice și afective, raportate de posteritatea lor la condițiile noilor epoci în care sînt receptate.

Mi se pare că am aduce o gravă injurie unui artist dacă am presupune că întreaga lui creație este doar o operă de „filologie estetică”, de prelucrare a unor elemente de limbaj artistic. Artizanii romanului, ai dramaturgiei, ai picturii pot deprinde cu ușurință câteva procedee de limbaj artistic și, în măsura în care au oarecare abilitate, pot înșela uneori pe neavizați sau pe snobi, pe care îi fac să le confunde lucrările de meșteșug artistic cu cele de măiestrie autentică. Dar confuzia nu poate dăinui multă vreme și artizanii lipsiți de har reintră în anonimat. Magistralele istoriei artei rămân să fie străbătute în continuare numai de artiștii care au vehiculat prin intermediul limbajului lor măiestrit idei și sentimente de semnificație majoră.

Mihai Ralea spunea odată, în legătură cu faptul că și-a manifestat recunoștința lui de cititor pentru Dumas-tatăl — „acest titan al fan-teziei cumsecade, colector anonim al tuturor visurilor copilăriei noastre” —, că „s-au găsit atunci critici mofturoși pe care mitocănia unui gust penibil, căpătat din recente canoane, învățate pe de rost, îi ținea în contact numai cu capodopere «impecabile», s-au găsit astfel de critici care au protestat”. Trecînd peste vehemența caracterizării lui Ralea, am putea, cred, să aderăm și noi la filipica lui împotriva acelor care nu jură decît pe „capodoperele impecabile”, adică pe lucrări „ireproșabile” *doar din punctul de vedere al ultimei mode de tehnică artistică*, dezinteresîndu-se totalmente dacă acestea închid sau nu visurile noastre, năzuințele și idealurile noastre, cele legate de străfundurile noastre umane, ale unor oameni care trăim într-o epocă

de reasezări structurale, cu anvergură încă necunoscută.

Asta nu înseamnă cumva că putem neglija preocuparea pentru problemele specificității limbajului artistic — așa cum am mai arătat și altădată. Tocmai pentru că cerem capodoperei să ne facă efervescentă problematica zilelor noastre, așteptăm de la artistul autentic să-și îndeplinească misiunea lui, care este alta decît a omului de știință sau a dascălului de la catedră, cu mijloacele tulburătoare ale artei în *limbajele ei specifice*, altele decît cele teoretice sau didactice. Ca orice realitate, opera de artă are o *bipolaritate dialectică*, pe care nu o putem neglija dacă vrem să respectăm adevărul.

Valorile artistice, ca toate valorile, au un caracter *istoric*, nu au atributul eternității, ele se constituie socialmente — în condiții istorice determinate — și se perimează împreună cu împrejurările care le-au generat. Nici morala noastră nu este aceea a triburilor din comuna primitivă, nici politica noastră aceea pe care o preconizau seniorii feudali sau pe care o practică cercurile imperialiste. Prețuirea noastră estetică merge către opere în care regăsim universul nostru spiritual: gusturile noastre nu pot fi aceleași ca ale celor din alt mileniu și de pe îndepărtate coordonate geografice.

Dar aceste teze nu pot fi adoptate rigid. Pentru a avea calitatea de adevăr, ele trebuie, ca în orice domeniu, să capete un caracter concret. Când ne referim deci la operele artistice ale antichității eline sau la acelea ale clasicismului francez (am ales la întâmplare, puteam să evoc plastica chineză din epoca Han, marile monumente egiptene sau aztece, muzica preclasică germană sau romanul realist rus), tezele axiologice inițiale, dacă nu sînt nuanțate, riscă să devină false. Marx însuși a arătat, cum se știe, că „dificultatea nu constă în a înțelege că arta și epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne procură încă și astăzi o desfătare artistică...” Prin urmare, teza istoricității valorilor estetice trebuie examinată cu toate nuanțările necesare.

Am mai încercat într-o lucrare mai veche să arăt că, urmărind cu toată rigoarea transformările actelor noastre de valorizare, putem observa că în aceste acte pornim de la constatarea

existenței unor trăsături umane persistente de-a lungul mai multor orînduiri. Există „permanențe” umane care răsună în operele de artă de-a lungul vremurilor ca un *sunet fundamental* căruia i se asociază sunetele armonice noi, apărute mereu în istorie și care dau, în fiecare epocă, permanenței umane *timbrul caracteristic epocii respective*. Despre dragostea umană aflăm lucruri tulburătoare și din sonetele lui Petrarca, și din poezia lui Eminescu și — nu mai puțin — din versurile poezilor noștri valoroși contemporani. Tulburarea este însă mereu altfel „timbrată”. Lupta pentru demnitatea umană ne emoționează și în baladele haiducești și în romanele lui Hemingway, ca și în prezentarea epică a eforturilor de instaurare și de desăvîrșire a societății socialiste. Această permanență umană are însă, în condiții diferite, *timbre* diferite. Dar pentru ca să putem valoriza opere create în alt mediu socio-cultural decît al nostru, trebuie să găsim acolo elemente semnificative tocmai pentru această permanență umană. Ierarhizarea valorilor estetice *aici* își poate găsi, cred, punctele ei generale de reper. Sigur însă că problema este mult mai complexă și nu poate fi rezolvată decît sumar în aceste cîteva rînduri. Ar trebui să continuăm analiza ei mergînd mai departe, la studiul limbajelor artistice, care comunică încărcătura de *umanitate* a operei de artă.

Dacă am încercat însă să răspund așa, este pentru a accentua asupra rătăcirii acelor care pretind să emită judecăți de valoare peremptorii

cunoscînd doar cîteva produse de ultimă oră ale literaturii, plasticii sau muzicii și ignorînd ceea ce putem numi patrimoniul clasic al artei, pe care ei îl privesc cu infatuată desconsiderare, ca pe ceva care „nu mai ține”... Nu putem stabili o judicioasă ierarhizare a valorilor fiind deținătorii doar ai unui săracuț bagaj de cunoștințe artistice.

Nu de ieri-de astăzi se discută despre puritatea poeziei, despre valorile ei decantate din ceea ce se adună în multitudinea de stări de spirit pe care le trăiește poetul. Puritatea poeziei apare — în concepția celor ce au scris despre această puritate — ca o trăsătură specifică, ce o distinge de proză. Prin reacție față de clasicizantii care pretindeau că ideile poetice pot fi dezbrăcate de „învelișul” lor de rime și de ritm pentru a fi expuse, fără nici o pierdere, în fraza comună a discursului prozaic, adepții poeziei pure, de esență modernă (cei care descind din Edgar Poë sau Baudelaire), s-au străduit să arate că poezia nu poate fi „tradusă” în proză, că limbajul poetic are o substanță inefabilă, care nu poate fi transpusă în concepte riguroase și seci. Aura de „mister” este consubstanțială poeziei. „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / și nu ucid / cu mintea tainele ce le-ntîlnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze ori morminte” — spunea Lucian Blaga în 1919, în poezia programatică ce deschide volumul „Poemele luminii”. Este aici chintesenta concepției tuturor acelor care, pe drept cuvînt, revendică puritatea, adică specificitatea poeziei. O asemenea puritate o regăsim în poezia autentică a anilor noștri, la poeții care nu sînt simpli versificatori ai unor idei banale.

Dar, tot așa cum poezia clasică autentică și-a avut epigonii ei lipsiți de har, care amenințau să o compromită, și poezia modernă își găsește, din păcate, imitatori neînzuerați, care își închipuie că inefabilul este tot una cu neantul, că „misterul” poetic este același lucru cu confuzia

de idei și găunoșenia spirituală. Ei confundă încărcătura ideatică indispensabilă poeziei autentice moderne cu parazitarea valorii artistice a poeziei prin elemente anestetice. Ei nu văd că aceste elemente parazitare țin, în primul rând, de superficialitatea, sau de neînțelegerea, sau, mai rău, de mimarea ipocrită a unor convingeri care fac parte integrantă din spiritualitatea epocii noastre. Încercînd să-și „purifice” poezia de asemenea parazitisme, ei își închipuie că e suficient să renunțe la orice ținută ideatică pentru a obține puritatea și că e destul să urmărească absconzitatea pentru a realiza misterul.

Iată însă că Arghezi spune în „Cîntare Omului”: „Erai o scamă-n haos, plutită la-nîm-plare, / Suflat de o adiere ca dintr-un puf de floare. Între-ndoieli trecute, uitări și presimțiri, Ți s-a-mpletit ursita să ții de două firi. / Cînd ești ce nu fuseși, cînd pari a fi și tu / Și neînterupt te cleatini între ba da și nu. / Încredințare dîrză o zi, și o zi tăgadă, / În lupta ta cu tine ești unul și o grămadă”. Sîntem aici în plină „corolă de minuni”. Omul este tot odată „unul și-o grămadă”. Departe de limpezimea moartă, care dă certitudini definitive, omul se „cleatină neînterupt între ba da și nu”. „Firea conflictuală a omului” — cum spune Tudor Vianu în exegeza acestui poem — apare cu convingătoare pregnanță și relevă aici faptul că — așa cum spune tot Vianu — „concepția lui Arghezi are un caracter dialectic”. Nu e vorba prin urmare de „purificarea” de idei a poeziei, ci de încărcătura versurilor cu aura poetică a ideilor.

Maria Banuș este tentată să se apropie de „izvoare limpezi”, de „trilul mic”, dar vocile ei din adîncuri îi cer: „Dă iedera și vîscul la o parte / și treci de porți, / descoperă cîmpiile minate / și anii morți. / Întoarce-te la tulbure puhoaie, / la veacul crunt, / la mlaștină, la sînge, la noroaie. / Ce zac la fund. / Să cînte frunza, pasărea, lumina, / efebi de foc. / Tu, vechi soldat hîrșit, dezgroapă mina, / și fă-le loc”. Există aici puritate a poeziei? Dacă nu confundăm puritatea cu golul, nu se poate să nu vedem că există în acest clocot al ideilor o puritate poetică indubitabilă. Dar n-ar fi mai potrivit să-i spunem *autenticitate*?

În toate domeniile vieții sociale, mai cu seamă într-o orînduire ca a noastră, eforturile de înnoire continuă sînt indispensabile și constituie o condiție *sine qua non* a progresului. Oare și calitatea artei zilelor noastre este condiționată de înnoirea ei neîncetată și putem numi această înnoire *modernitate*?

Pentru a răspunde corect la întrebare, sînt necesare, de la început, cîteva precizări și disocieri. Mai întîi e bine să o spunem răsplat: creația artistică autentică nu poate fi concepută fără *noutatea* funciară a operei. Orice preluare servilă a ceea ce s-a mai făcut în domeniul artei înseamnă *epigonism*, orice încercare de imitație plată a ceea ce i-a reușit unui alt artist înseamnă *paste*. Artistul demn de *acest* nume creează o operă nouă, *unică*, în care *exprimă* în modalitatea lui *originală* ceva care nu a mai fost spus, în legătură cu *reacțiile umane* în prezența realității. Această noutate este totdeauna „modernă”? Orice operă originală are oare și calitatea *modernității*? Eu cred că da. Dacă nu ne oprim, în analizele noastre estetice, numai la trăsăturile de structură formală ale unui roman, ale unui tablou, ale unei piese muzicale, dacă încercăm să cuprindem în analiza noastră *integralitatea* vie a operei, în sinteza de nedescut dintre expresie și adevărul artistic exprimat, atunci orice operă cu adevărat originală are, *pentru epoca în care a fost creată*, caracterul *modernității*. A avea modernitate *pentru o anumită epocă istorică* înseamnă — pentru o creație artistică — *a avea trăsături care nu puteau exista altă dată*. Eminescu era modern aici, la

noi, pentru a doua jumătate a veacului trecut pentru că numai preluînd în cadrul unei anumite spiritualități naționale tot ce s-a făurit în poezia noastră înainte de el a fost posibil saltul calitativ pe care l-a făcut; și numai pentru că receptivitatea estetică a epocii era coaptă pentru noutatea lui această noutate a fost posibilă. Modernitatea lui Eminescu a devenit apoi parte constitutivă a culturii noastre, element constitutiv al sensibilității noastre și a făcut posibilă modernitatea lui Arghezi, de exemplu, pentru epoca în care *el* a creat, sau modernitatea poezilor noștri de azi pentru epoca noastră. Rezultă din cele spuse că *modernitatea* unei creații înseamnă *consonanța* cu epoca și cu mediul socio-cultural în care această creație apare și că *autenticitatea modernității* se verifică prin posibilitatea de încadrare a unei opere originale într-o tradiție culturală, fără de care nu ar fi fost posibilă, și prin transformarea ei ulterioară în elemente care îmbogățesc tradiția aceasta.

Deși pledoaria pentru modernitate are o vechime apreciabilă — putînd fi urmărită încă de pe vremea lui Cicero, în antichitate, sau în celebra „Paralelă între cei vechi și cei moderni”, publicată în 1688 de Charles Perrault —, despre modernitate se vorbește cu deosebită insistență în ultimul secol. Modernitatea epocii noastre a apărut ca o reacție împotriva anchi-lozei „academiste”, împotriva încercărilor de a înăbuși spiritul creator, încorsetînd creația artistică în „norme” prestabilite. Această reacție firească a cunoscut însă absolutizările și dogmatismul ei atunci cînd scriitori, pictori sau muzicieni au încercat să epateze printr-o zgomo-

toasă originalitate, care friza uneori impostura. *Modernitatea* se transformă în asemenea cazuri în „modă” artistică, și producțiile respective țin tot atât cât ține și moda vestimentară, ele fiind numai rezultatul unui *mimetism* în lumea snobismului artistic. *Modernitatea* își poate găsi titlurile ei de *autenticitate* numai când, în condiții concrete, sociale și naționale, este rezultatul expresiei unor necesități spirituale inexorabile, care-l îndeamnă pe artist să fie consonant cu epoca lui și cu tendințele ei de dezvoltare *nu* pentru că a văzut că alții fac „așa”, ci pentru că el nu a putut să facă „altfel”.

Mi se pare firesc ca un poet sau un pictor să dorească o lungă perenitate creației sale. Este chiar de invidiat acela care poate spune ca Horatiu, într-una din Odele lui : „Non omnis moriar” — „nu voi muri de tot, o mare parte din mine va evita pieirea”. Ar fi consolator să știi că ceea ce a fost mai bun în activitatea spiritului tău îți va supraviețui și că vei trăi peste veacuri în emoția încercată de oamenii de atunci la contemplarea operei tale, în meditația lor. Dar cum poți avea siguranța că se va întâmpla așa, mai cu seamă într-o epocă cum este a noastră, când transformările sensibilității umane, salturile culturii se înfăptuiesc într-un ritm atât de rapid ? Totdeauna reacția posterității a fost greu de prevăzut, și avaturile valorilor au fost uimitoare. Marea artă gotică a fost disprețuită profund după trei veacuri de la creația ei și numai grație romantismului a reintrat în patrimoniul prețuit al muzeului imaginar. Rubens a cunoscut în timpul vieții sale o glorie care numai cu mult mai târziu a fost reeditată. Doar la 58 de ani de la moartea lui, P. Monnier, „pictor al regelui și profesor la Academia regală de pictură și sculptură” din Paris, editează o „Istorie a artelor” — publicată în 1698 și pe care am găsit-o de curând la un anticariat — și îl menționează numai în treacăt pe Rubens, ca elev al lui... Octav van Veen. Rembrandt nici nu este măcar amintit în această istorie, deși ea apăruse la vreo trei decenii de la moartea lui.

Iată deci că a sconta aprecierea posterității este o întreprindere foarte riscantă. Chiar dacă nu am cunoaște fapte ca cele menționate mai

înainte, ar fi suficient să ne gândim cu o oarecare seriozitate la ceea ce constituie valoarea artistică pentru a înțelege că nu-i putem aprecia eminența decât în funcție de criteriile de valorizare pe care noi le cunoaștem. André Malraux spunea: „capodopera nu menține niciodată un monolog suveran, ci un invincibil dialog“.

Acest dialog poate fi cunoscut de artist numai în funcție de interlocutorul existent: *contemporaneitatea lui*. Nu o dată s-a arătat că o operă de artă valoroasă este polisemică și că multiplele sensuri care pot fi citite în structura ei sînt în funcție de codul unui anumit cîmp cultural, de ansamblul de semnificații ale mediului în care ea este decodată. Giulio Carlo Argan vorbea despre o „fructificare“ prin intermediul căreia această lucrare capătă „valoare“. Valoarea este o calitate care există doar pentru om, nu există în sine, ea se constituie în raportul dintre *obiectul* material (pagina scrisă, pînza pictată, vibrația sonoră) și *subiectul* care receptează acest obiect în anumite condiții socio-culturale. Trăsăturile materiale ale obiectului estetic sînt numai o potențialitate a valorii lui. Această valoare devine „actuală“, devine cu adevărat mesaj al artistului către cel ce-i contemplă opera numai dacă între ei se poate realiza comunicarea, pe baza unui cod comun. Or, cu care subiect receptor poate realiza, *în mod cert*, o asemenea comuniune artistul, decât cu cel care este conștiința socială a vremii în care trăiește, luată în toată complexitatea ei?

Aș vrea să nu fii înțeles pe jumătate. Cele spuse pînă acum nu sînt nicidecum o pledoarie

pentru lucrări de actualitate superficială și efemeră, pentru ceea ce ar putea să placă imediat numai pentru că face apel la sentimente ușurele și se adresează unei senzații de moment, unui interes de suprafață. A fi în comuniune cu contemporaneitatea înseamnă a te integra *ansamblului* valoric al mediului în care crezi, a încerca să răspunzi, în modalitate artistică, întrebărilor majore ale acestui mediu, cele care agită sensibilitatea și înțelegerea oamenilor cu care împărtășești același destin istoric și care tocmai de aceea pot vibra la sunetul mesajului tău... Și poate că aceasta este calea care duce mai curînd la audiența posterității decât aceea de a viza o receptivitate artistică viitoare, imposibil de prevăzut astăzi.

În 1933, răspunzând la o anchetă a unei reviste franceze, Romain Roland spunea : „*Am scris totdeauna pentru cei în mers. Căci am fost și eu mereu în mers și sper să nu mă opresc decât la moarte*“. Mi se par a fi de mare putere de sugestie cuvintele autorului lui „Jean Cristophe“. Acest laureat al Premiului Nobel exprimă aici ceea ce a constituit calitatea eminentă a marilor artiști de totdeauna. Ei au creat pentru cei ce înaintau, și *nu* pentru mentalitățile osificate, pentru cei atrași de viitor, și *nu* pentru cei ce nu erau în stare să se smulgă dintr-o situație spirituală depășită.

Dar cuvintele lui Romain Roland vorbesc totodată despre necesitatea ca și scriitorul să fie „mereu în mers“, mereu în consonanță afectivă și în adecvație intelectuală cu ceea ce constituie transformarea perpetuă a oamenilor în înaintarea lor către viitor. El nu are să se teamă că, evoluând mereu, își va pierde personalitatea. Jean Paul Sartre i-a spus o dată lui Albert Camus, în cadrul unei polemici, că principala condiție de a rămâne mereu tu însuși este să te schimbi întruna. Cu alte cuvinte, consecvența se poate găsi numai în atitudinea aceluia ce se străduiește să distingă transformarea obiectivă a vieții și să reacționeze adecvat, *cu forța propriei lui personalități*, față de această transformare — nu să rămână rigid, pe o poziție care împiedică dezvoltarea firească.

A scrie „pentru cei în mers“ presupune în primul rând a avea capacitatea de a sesiza unde se află realmente „mersul“ și a nu-l confunda cu mișcarea stereotipă a unui picior care bate pașul

pe loc. A fi tu însuși ca scriitor „în mers“ înseamnă totodată *nu* a dovedi o oportunistă aplecare a urechii la ceea ce în fapt e imobil sau regresiv, ci a păstra o trează atenție la ceea ce realmente reprezintă și prefigurează viitorul. Scriitorul cu adevărat înzestrat face să apară în expresia literară, în structura artistică imperativele epocii și nu are doar grija să fie pe placul unuia sau altuia dintre criticii pe care îi socotește a avea autoritate.

A scrie „pentru cei în mers“ înseamnă mai întâi a avea antenele încordate pentru a capta semnificațiile adevărate a tot ceea ce ar putea să pară fără însemnătate, pentru a găsi în viața de fiecare zi ceea ce nu iese în imediată evidență, „a face vizibil — cum spunea Paul Klee — nu a reda vizibilul“. Când ceea ce este în jurul tău îți apare întotdeauna ca tern, dai o crasă dovadă de obtuzitate spirituală. „Dacă cotidianul din jurul tău îți pare sărac — spunea Rainer-Maria Rilke în „Scrisorile către un tânăr poet“ —, nu-l acuza. Acuză-te pe tine însuși de a nu fi îndeajuns de poet pentru a chema către tine bogățiile lui. Pentru creator nimic nu este sărac, nu există locuri sărace, indiferente“.

Reluând această idee, Teodor Mazilu spunea și el : „A fi scriitor nu înseamnă a-ți valorifica stilistic experiența, a transforma în metafore datele personale. Înseamnă cu mult mai mult : o stare de permanentă luciditate. Destinul de scriitor începe odată cu intensitatea și gravitatea trăirii...“. Numai resimțind această „gravitate a trăirii“ poți izbuti să scrii „pentru cei în mers“, pentru cei ce trăiesc ei înșiși, cu intensitate, marile și complicatul proces al prezentului, în care

viitorul invadează azi cu accelerație mereu crescândă. Oricâte eforturi ar face viitorologii, e foarte greu să credem că ei ne pot de pe acum înfățișa cu precizie ziua de mâine. Dar scriitorul demn de magistratura lui sesizează sensurile vieții către care ne îndreptăm noi, cei care sîntem în mers și care cu aviditate am vrea să vedem aceste sensuri în romanele sau poemele lui.

Nu pot decît să subscriu, fără rezerve, la una din frazele „tezelor“ care au întâmpinat Conferința națională a scriitorilor din 1972: „Marea literatură a fost totdeauna caracterizată prin esențialitate, prin capacitatea de a exprima o epocă și frământările sale“. Aș adăuga că marea literatură a izbutit această realizare pentru că a fost totdeauna literatura „celor în mers“, literatura celor în luptă cu inerția.



În expoziția deschisă în sala „Dalles“ cu prilejul Congresului internațional de estetică am văzut sculptură în lemn și covoare care aduceau aminte de vechile creștături populare și de războiul de țesut al țăranei. De ce se pretinde că sînt artă modernă? Să vedem. Ceea ce au expus la „Dalles“ George Apostu, Gheorghe Iliescu-Călinești, Ion Nicodim, Ovidiu Maitec, Geta Brătescu, Ana Lupaș, ca și încă mulți alții — piese de tapiserie sau de sculptură în lemn — reprezintă, totodată, un autentic spirit modern și o exemplară sensibilitate față de tradiția românească în materie. Este în același timp modern ceea ce face, de pildă, George Apostu în spiralele de lemn care închipuie zborul fluturilor sau în grupul intitulat „Tatăl și fiul“ pentru că este efortul, izbutit, de expresie plastică concisă a unei esențialități totodată spațiale și temporale; este o materializare de pregnantă concretețe a unei idei despre ceea ce ființează mai adînc într-o realitate gîndită. Este situată, totodată, această crestare migălită a lemnului pe linia acelor meșteri populari care ne-au dat stîlpii pridvoarelor și căucele, lingurile de lemn dantelate și sărărițele.

Este neîndoios modernă palpația cromatică din marea tapiserie a Getei Brătescu care sugerează „Zburătorul“, ființa de legendă a tradițiilor populare; și izvorăște această tapiserie nu numai din legendă, ci și din meșteșugul secular al țărancilor care ne-au dat scoarțele oltenesti sau pe cele maramureșene.

Așa cum, pe drept cuvînt, remarcă într-un articol Dan Hăulică, avem de-a face aici cu asi-

milarea lecției pe care Brâncuși o dă artiștilor noștri de astăzi : „Exemplul brâncușian — exemplul unui creator care la întâia vedere *pare în afara istoriei* artei contemporane, când de fapt stă în *centrul* ei — ne creează obligația de gândire și de atitudine pe care niciodată nu le-am putea escamota : obligația de a ne situa, de a tinde să ne situăm — chiar când recurgem la arta populară — în *centrul artei contemporane*, nu într-o rezervație de pitoresc etnografic“.

Această modernitate a exponatelor de la „Dalles“ rezidă în primul rând în faptul că, fiind creație originală de *forme* noi, nu rămân la virtuțile lor pur formale, decorative ; și tapiseriile, și sculpturile în lemn depășesc decorativismul unui „obiect opac“, dincolo de care nu se întrevade nimic, și ating o grăitoare *expresivitate*, lasă să se întrevadă, înapoia formelor care solicită senzorialitatea, o *semnificație* umană, care le transcende. Una dintre personalitățile prestigioase care au luat parte la al VII-lea Congres de estetică, profesorul elvețian Joseph Gantner, declara unui ziarist : „Când eram tânăr, esteticianul se interesa mai ales de calitățile formale ale unei opere de artă. Însă de atunci, de când s-a efectuat o mutație în climatul social și al relațiilor sociale, condiția umană a căpătat o importanță capitală. Este aici un adevăr indeniabil, fie că o vrem sau nu“.

Artiștii noștri au arătat că înțeleg pe deplin acest adevăr. Reluând tradiții de mare virtualitate emotivă, ei creează, cum am văzut în expoziția din sala „Dalles“, o artă cu adevărat mo-

dernă, care exprimă această prezență a omului în lume chiar când aparent ne aflăm pe teritoriul denumit altădată al artelor decorative.

Astăzi aceste „arte decorative“ dovedesc, prin spiritul modern al artiștilor noștri care le cultivă, că pot *exprima* înțelegeri ample, că sînt *semnificante* nu numai prin calitățile lor formale, dar mai ales prin includerea în structura lor a universului uman, a cărui emanație sînt.



M-am întrebat de multe ori : de ce ar fi mai modern Th. Gautier, să zicem, decât Aragon, sau Edgar Poë decât Hemingway, așa cum susțin unii exegeți ? Întrebarea mi-am pus-o nu pentru că Aragon sau Hemingway sînt contemporanii noștri „cronologici“ — dacă îmi e permis să spun așa —, ci pentru alte motive : o asemenea întrebare nu poate căpăta un răspuns mulțumitor decât dacă pornim de la un consens asupra înțelesului termenilor pe care îi punem în ecuație. Nu putem relua acum îndelungata dezbateră asupra termenului „modernitate“. Dar pentru a evita discuții oțioase, propun să pornim de la afirmația, de ordin cu totul general, că pentru fiecare timp istoric modernitatea înseamnă *ceea ce este consonant cu epoca*, ceea ce răspunde pregătirii spirituale și așteptărilor unor oameni care trăiesc în condiții culturale determinate de factori multipli, sociali și naționali.

Așa fiind, nu simultaneitatea cronologică, nu sincronismul fizical este hotărîtor pentru a răspunde dacă un artist sau altul este modern cu adevărat. Se vorbește, pe drept cuvînt, despre modernitatea lui Eminescu ca și despre aceea a lui Bach sau a lui Enescu. Găsim în opera acestora o compactă posibilitate de a ancora sensibilitatea noastră. Sînt încrustate în structurile complexe ale acestor opere, prin extraordinara traforare spirituală de care geniul artistic face dovadă, permanențe umane care-și pot pune mereu în lumină alte fațete în iradierile variate pe care o epocă sau alta le proiectează asupra lor. Opera lor își păstrează valoarea de

modernitate și pentru vremurile noastre, în ciuda trecerii veacurilor și deceniilor. Prin urmare, nu faptul că Aragon mai trăiește sau că Hemingway a decedat abia acum 13 ani i-ar face mai moderni decât pe artiștii de acum 100 sau 150 de ani.

Dar mi se pare ciudat să ne îndreptăm privirea către alt veac pentru a găsi modernitatea *tocmai* acolo și nu la cei ce creează astăzi și mai cu seamă pentru a învăța din ideile aceloră *cum* să privim o lucrare contemporană pentru a-i depista „poeticitatea“. Mi se pare ciudat că sîntem îndemnați să ne oprim numai la modalitățile lor de creație, și nu la ceea ce operele lor exprimă.

Există în estetică o veche dezbateră între susținătorii pasionați ai valorii *conținutului* și aprișii pledanți pentru valoarea *forme* operei de artă. Sigur că pusă în acești termeni, de ireconciliabilă opoziție, dezbateră este depășită astăzi. A devenit un loc comun afirmația că valoarea operei rezultă din sinteza între conținut și formă, că esența ei artistică se constituie prin sesizarea concomitentă a semnificației și structurii ei. Cine a rămas pe pozițiile „conținutismului“ exclusiv nu înțelege nimic din specificitatea estetică a artei. Dar cine neglijează adevărul că semnificația dă formei estetice strălucire și căldură artistică înțelege oare mai mult din ceea ce constituie esența artei ?

Readucînd acum discuția pe terenul de pe care am pornit, putem oare defini modernitatea numai în funcție de „conținut“ sau numai în funcție de „formă“ ? Nu am face greșeli

analoage acelor care se situau pe exclusiviste poziții despre care am pomenit, nu am rămâne oare la idei demult depășite în estetică?

Iată de ce mi se pare că, oprindu-se numai asupra *modalităților* de structurare artistică a unor poeți din veacul trecut, de la care ar începe modernitatea poeziei de azi, și a neglija preocuparea concomitentă pentru semnificațiile exprimate înseamnă a vorbi despre ceea ce am putea numi „modernitate vetustă”. A rămâne la revoluțiile artistice care erau actuale acum un veac sau acum 7—8 decenii și a uita că de atunci multe s-au schimbat în lume înseamnă a dovedi un snobism întârziat, cu nimic mai laudabil decât cel de ultimă oră.

Cei care susțin că emoția artistică este distinctă de alte emoții umane au, fără îndoială, dreptate. „Sentimentalismul” este cu totul altceva decât *sensibilitatea estetică*. În sensul lui peiorativ, cuvântul acesta înseamnă cheltuire ieftină a sentimentelor, revărsare ușuratică a afectivității asupra situațiilor și acțiunilor care nu merită deloc sau nu merită decât într-o mică măsură înduioșarea. Știm cu toții: există *melo-drama*, unde sub pretexte literare, teatrale sau cinematografice se face apel mai cu seamă la ceea ce este menit să stoarcă lacrimi firilor slabe și nu prea lucide. De multe ori, o asemenea emoție este, din păcate, asimilată emoției artistice. Un argument suprem al acelor care suferă de sentimentalism și sînt deficițari din punctul de vedere al educației estetice este că la lectură sau la spectacol au plîns (Paul Zari-fopol a scris pagini savuroase pe această temă).

Dar dacă asemenea oameni merită să fie ținta ironiilor subțiri, nu înseamnă, cred, că lacrimile sînt totdeauna expresia ieftinătății emoției artistice. Acela căruia nu i s-au umezit ochii văzînd-o pe Irene Papas în „Electra” sau pe Paul Scofield în „Regele Lear” nu cred că a dovedit o prea intensă emotivitate estetică. Cine a citit „Baltagul” lui Sadoveanu fără un nod în gît și cine poate privi cu ochii uscați „Zugravul” lui Luchian nu cred că este mai dotat cu sensibilitate artistică. Aș preciza — pentru a evita discuții oșioase — că nu reacția fiziologică propriu-zisă, a plînsului, mă interesează aici, ci starea de spirit sfîșietoare. A fi înduioșat pînă la „lacrimile spirituale” în prezența unei capodopere tra-

gice nu mi se pare că înseamnă a păcătui prin sentimentalism.

Ce ne zguduie „pînă la lacrimi“ în „*Love Story*“, filmul făcut după romanul lui Erich Segal? Oare o ușurică intrigă amoroasă, căreia eroii îi sucombă copleșiți? Evident că nu! Sîntem puși acolo — de către scenarist, regizor, actori și operator — în prezența unei atitudini *semnificative* pentru partea cea bună a tineretului contemporan. Avem aici, în fața noastră, *prin măiestria artiștilor care au structurat filmul*, un tineret hotărît să-și trăiască deschis, cinstit și fără sentimentalisme ieftine tocmai sentimente autentice, de mare puritate și elevație și care știe să lupte demn atît împotriva constrîngerilor averii și prejudecăților de castă, cît și împotriva prejudecăților religioase; un tineret care nu este nici al halucinogenelor, nici al unui „sexy“ deșănțat; un tineret pe care sportul nu-l împiedică să prețuiască marile valori culturale, un tineret modern al vieții libere și dîrze și al muncii încordate, menite să pună în valoare calitățile reale cu care este dotat. Dar mai presus de toate, sîntem puși aici în fața unor tineri care știu să primească loviturile absurde ale soartei *cu demnitate* și fără lamentări, care nu se pierd în gesticulații dezordonate și clamori inutile — pentru că sînt ineficiente! — și care se străduiesc să facă exact ceea ce trebuie pentru a putea suporta mai lesne groaznicul șoc al destinului. Cum s-ar putea vorbi despre melodramatism, cînd întreaga comportare și întregul dialog, de ascuțită inteligență, eliptic și acid, este tocmai opusul dulceșăriei „melo“-ului ief-

tin? Cum de nu sesizează unii tocmai poezia, de mare altitudine, a acestui dialog *modern*?

Am avut prilejul să discut cu oameni care, mișcați indubitabil de ansamblul realizării artistice, încercau totuși — pentru a nu fi bănuți, doamne ferește, de sentimentalism — să explice care secvențe ale filmului au fost moderne și originale, ca și cum aceste secvențe ar fi avut realitate artistică fără încadrarea lor în ansamblu, *în întreaga structură ideatică și emoțională a realizării*.

Acestora le-aș aminti o vorbă a esteticianului francez Lucien Goldmann, care spunea într-un studiu mai vechi asupra picturii lui Chagall: „Adevărata problemă estetică nu este de a ști care sînt mijloacele tehnice întrebuintate de artist, ci mai ales *de ce* aceste mijloace sînt cele mai adecvate pentru a exprima propria *viziune a lumii*“. Mijloacele tehnice ale lui Segal, Hiller și ale actorilor filmului exprimă în „*Love Story*“ o modernă, umanistă și realistă „viziune“ a lumii.

Libertatea scriitorului — și în general a artistului — este una dintre condițiile esențiale ale creației artistice. Mai mult poate decât în oricare domeniu al activităților spirituale, sentimentul că își desfășoară liber capacitatea lui creatoare este absolut necesar artistului. Pe drept cuvânt, societatea cere scriitorului, muzicianului, pictorului *sinceritate*, și atunci, tot atât de îndreptățit, aceștia au nevoie să exprime în limbajul lor specific ceea ce simt cu sinceritate în adâncuri.

Dar acest adevăr clar și incontestabil nu poate fi abordat în mod simplist. Cum am putea cere naturii, în numele nevoii absolute de libertate, dreptul de a ne apleca peste balustrada unui balcon numai pentru că ne-ar trece deodată prin minte acest capriciu și ne-am supăra dacă legea inexorabilă a gravitației ne-ar „pedepsi” să cădem în gol? Ce am spune dacă am vrea să fim liberi să zburăm numai din voia dorințelor spontan ivite și nu am studia în prealabil legile aerodinamicii, pentru a înțelege cum, pe ce căi, în ce condiții putem realiza desprinderea noastră de sol?

E adevărat că viața spirituală nu este supusă unor legi tot atât de riguroase ca existența fizică. În stadiul actual al cunoașterii științifice a vieții noastre spirituale nu putem formula matematic legile acestei vieți, așa cum o putem face pentru lumea fizică. Poate că tocmai asimilarea totală, rigidă a legității fizice cu legitatea spirituală a dus uneori la formulări dogmatice, pe drept cuvânt repudiabile. Dar putem

oare ignora adevărul că și mișcarea spiritului nostru își are legitatea ei? Putem oare să trecem peste adevărul că există o dependență complexă a activităților noastre spirituale de ceea ce mediul social în care trăim ne pune la dispoziție? Astăzi, mai mult decât în orice epocă istorică, acest mediu exercită asupra noastră, a tuturor, o „presiune noosferică” analoagă pe plan spiritual presiunii atmosferice pe care o suportă, fie că dorește sau nu, ființa noastră fizică.

Aș vrea să ne înțelegem bine. Nu poate să fie vorba despre o *constrângere legislativă*, adică una impusă prin legiuri administrative, ci de o *necesitate legică*, adică de ceea ce rezultă inexorabil din intimitatea structurii sociale din care facem parte. Nu e vorba, prin urmare, să spunem precum Platon în „Republica” sa: „Trebuie să hotărâm împreună dacă vom îngădui poetilor să-și alcătuiască istorisirile pe bază de imitație, sau dacă îi vom lăsa să imite numai unele fapte, altele nu, și care anume de fiecare dată...”. Ci se impune, prin însăși firea lucrurilor, ca artistul să fie un om al vremii și al locurilor în care trăiește. El va fi liber cu adevărat numai în măsura în care va înțelege această necesitate firească. Cu antenele lui fine, el va adúlmea adâncurile ambianței în mijlocul căreia i s-a făurit ființa și va simți, în clocotul prezentului, încotro se îndreaptă cursul adânc al acesteia. Deschis adierilor și miresmelor viitorului, el se va simți liber numai în măsura în care va găsi expresia potrivită pentru a le face

accesibile sensibilității tuturor. Responsabilitatea lui față de societate rezidă în această luptă grea cu potențialitățile proprii, pentru a ajunge și la sesizarea, și la expresia estetică adecvată a ceea ce *necesitatea istorică* impune desfășurării evenimentelor care plămădesc ziua de mâine. *Libertatea* sa reală și-o resimte, cred, artistul numai atunci când face față acestei *responsabilități*.

Întrebarea dacă opera literară trebuie să exprime totdeauna o stare de spirit a mai fost pusă de multe ori și nu de puține ori a primit, de la o anumită estetică cu pretenții de rafinement, un răspuns negativ. S-a spus că opera de artă este un „obiect estetic opac“, dincolo de care nu avem a întrevedea nimic și că trebuie să ne mulțumim numai să o contemplăm senini, fără alte pretenții. Asemenea opinii au trezit însă reacții viguroase nu numai din partea marxiștilor. Iată, de pildă, încă acum peste un sfert de veac, Jean-Paul Sartre, în manifestul-program publicat în primul număr al revistei „Temps Modernes“, pe care o conduce încă și astăzi, vorbind despre lucrările literare de simplu divertisment, le numea „comprimare de tăcere“ și le denunța ca fiind lipsite de valoare. Iar într-o lucrare publicată mai târziu, intitulată „*Ce este literatura*“, Sartre explică poziția lui. „Arta prozei — spune el — se exercită asupra discursului, materia ei este în mod natural semnificantă ; asta înseamnă că cuvintele nu sînt în primul rînd «obiecte», ci desemnări de obiecte. Nu e vorba mai întîi să știm dacă ele plac sau displac, ci dacă ele indică corect o anumită realitate sau o anumită noțiune“.

Gaston Bachelard insistă și el asupra valorii semnificative a imaginii artistice : „A crea o imagine — spune el — este a face să vezi. Ceea ce era prost văzut, ceea ce era pierdut în lenevoasa familiaritate cu lumea devine prin imagine un obiect nou pentru o realitate nouă“. Este vorba deci despre virtutea artei de a ne

determina să privim cu prospețime realitatea pentru a medita mai consistent la sensurile ei. Un fenomenolog ca Roman Ingarden distinge în opera literară patru straturi, care i-ar constitui structura; dintre acestea, stratul fundamental este „stratul semnificațiilor”. Iar mai de curând, Jean René Huguenin, ironizând pe cei ce pretind că sînt „realiști” pentru că descriu „obiecte” dezinteresîndu-se de semnificațiile realității umane în mijlocul căreia se află aceste obiecte, spune: „Realisti atenți, supuși (obiectului), ei au uitat să vrea. Ei privesc. Ei ascultă. Școlari exemplari, ei așteaptă, așezați cuminte în banca lor, sunetul clopoțelului. Să moară? E prea mult spus. Ei își schimbă locul. Simplu, cînd îi amenință un război, ei își vîră capul puțin între umeri, sperînd că asta o să treacă”.

Este, cum vedem, în toate aceste opinii o condamnare a literaturii care își propune să *nu* semnifice, să *nu* spună nimic, să fie alcătuită din „comprimate de tăcere”. Firește că noi, ca marxiști, nu putem să fim decît de acord cu aceste opinii. Pentru noi, arta — și îndeosebi arta literară — spune „ceva”, *angajînd* prin acest „ceva” pe autorul ei, relevînd o anumită poziție a acestui autor. Fiînd a unui om care se adresează altor oameni (altfel de ce ar publica?), realizarea unui artist *exprimă* reacțiile lui omenești pentru a pune în mișcare alte reacții omenești. Sigur că opera literară este cu atît mai bogată cu cît face mai pregnantă întreaga complexitate omenească. Să ne amintim că adagiul preferat al lui Marx era: „Nimic din ce

este omenesc nu îmi este străin”. Dar tot acest clocot omenesc se distilează în opera artistică valoroasă. Departe de a fi un „comprimat de tăcere”, opera de valoare ne orientează sensibilitatea către ceea ce, cum spunea tot Marx, este în om mai „uman”, adică mai caracteristic pentru ființa noastră mereu mai evoluată, dincolo de primitivitatea instinctuală a vietăților preumane.

Întrebarea dacă mijloacele tehnice pe care le pune la îndemîna artistului civilizația contemporană nu vor schimba radical trăsăturile artei epocii noastre și-au pus-o numeroși artiști și teoreticieni și ea a primit răspunsuri variate. Unii cred că înseși mijloacele contemporane de răspîndire a producțiilor artistice sînt menite să dea artei moderne nu numai o altă înfățișare exterioară, dar chiar o modificare radicală de substanță. Cel mai renumit dintre aceștia, Marshall McLuhan, a susținut, într-o lucrare publicată acum vreo șapte-opt ani, intitulată „Încercînd o înțelegere a mijloacelor de difuzare“ („Understanding media“), că „mesajul artistic este chiar mijlocul de difuzare“. Radioul și televiziunea, pretinde el, creează o altă modalitate de a recepta arta, nu numai din punct de vedere tehnic, dar și din punctul de vedere al disponibilității ascultătorului sau spectatorului. Tiparul, susține McLuhan, prin punerea la dispoziția maselor a „primului produs de serie“ — cartea, a creat un alt fel de a înțelege poezia decît primitiva ei recitare orală. Astăzi, variatele mijloace de difuzare în masă a culturii duc la lichidarea „galaxiei Gutenberg“ (cum numește el epoca istorică a dominației informației scrise) prin interacțiunea pe care diferitele „mass-media“ o exercită unele asupra altora. Ar apărea astfel o nouă conștiință culturală și artistică, radical deosebită de cea a veacurilor precedente.

Alții susțin că civilizația contemporană, prin pătrunderea adîncă a mecanizării și automatizării în toate sectoarele vieții cotidiene, face vetuste anumite arte tradiționale, ca, de pildă,

pictura de șevalet. Ei preconizează o artă plastică dinamică, cinetico-optico-sonoră, ca Nicolas Schoffer, de exemplu, într-o lucrare recent apărută în Franța : „*Le nouvel esprit artistique*“ (Noul spirit artistic).

Am văzut la Muzeul de artă modernă din Paris o asemenea producție artistică, chiar a autorului lucrării amintite : pe un ecran de sticlă mată se proiectau, din spatele ecranului, imaginile mobile ale unor discuri colorate care, grație unui mecanism, se învîrteau continuu, dar neregulat, și își interferau diferitele lor deschideri într-un mod aleatoriu.

O a treia categorie de teoreticieni susține că „explozia informațională“ caracteristică ultimelor decenii duce la asemenea consecințe în ceea ce privește eforturile de adaptare umană la noile condiții, încît locul artei va fi greu de găsit în societatea viitorului.

E adevărat că trăim o epocă fără precedent în istorie — cine n-o știe ? E adevărat că diferitele noastre aptitudini umane și diferitele noastre necesități spirituale suferă transformări pe măsura revoluției tehnico-științifice contemporane și în concordanță cu revoluția socială la care participăm. Așa cum viața noastră materială este radical transformată de uriașele prefaceri ale civilizației contemporane, și viața noastră spirituală este radical alta decît a înaintașilor noștri, din alte epoci ale evoluției istoriei umane.

Cred că e bine să nu ne pierdem cumpătul. Există date fundamentale ale conștiinței omenеști, ale spiritualității noastre care, modificîndu-se indubitabil prin reflectarea firească a rea-

lităților materiale, nu își lichidează totalmente esența lor intimă. Există — cum știm că au arătat Marx și Engels — o autonomie relativă a vieții spirituale, iar abstracțiile detașate de istoria reală, luate în sine, nu au nici o valoare, „aceste abstracții nu oferă în nici un caz o rețetă sau o schemă după care să poată fi ajustate epocile istorice“. Dacă privim societatea noastră contemporană în concretețea ei și nu ne pripim cu pronosticuri hazarde, putem oare să nu observăm intensă nevoie pe care o resimt oamenii de acea artă numită de unii, cu un termen pe care ei îl vor peiorativ, „tradițională“, în care clocotul uman să se facă auzit, în care problematica noastră adânc omenească să-și găsească rezonanțele măiestrite? E vorba, să ne înțelegem, nu de o „tradiție“ osificată, golită de viața în neîncetată transformare, ci de preluarea înțeleaptă a ceea ce este *esență umană*, încadrată în coordonatele epocii pe care o trăim.

Arta „implicată“

Se vorbește insistent în epoca noastră despre estetica industrială. Dar nu se „vorbește“ numai, ci se întreprind și cercetări de mare seriozitate în această direcție. Centrul de informare și documentare în științele sociale și politice a editat o culegere masivă de studii (fie în traducere integrală sau parțială, fie în dări de seamă substanțiale), publicate în toată lumea de către specialiști eminenți ai problemei. Poți afla de aici cât de variate sînt preocupările legate de necesitatea folosirii unor obiecte indispensabile vieții noastre cotidiene, practice, menite nu numai să-și îndeplinească rostul lor utilitar, dar și să satisfacă nevoia noastră continuă de frumusețe. Această nevoie spirituală nu este o „descoperire“ a secolului al XX-lea. Ea s-a manifestat din stadiile aurale ale civilizației umane și mărturiile ei le găsim încă în ceramica neolitică și apoi de-a lungul mileniilor, în cizelarea uneltelor, a obiectelor de uz curent și chiar a ...armelor. Astăzi însă, odată cu producția industrială, cu fabricația de serie, sarcina făuririi obiectului cu calități estetice nu poate fi lăsată numai pe seama talentului individual al meșterului de altădată, ci devine o sarcină socială, care se instituționalizează. La noi, estetica industrială este o preocupare a unor instituții de învățămînt superior — Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu“ — sau a unor organisme de stat, ca Institutul de estetică și creație industrială al Ministerului Industriei Ușoare. Încă acum opt ani a apărut sub egida Institutului de filozofie al Academiei o monografie colectivă dedicată *esteticii vieții cotidiene* și aș cita printre primii esteticieni care

s-au ocupat la noi de problemele esteticii industriale pe Grigore Smeu și Ionel Achim.

Dar se cuvine să ne referim la relația dintre produsele estetice fabricate pe cale industrială și creația artistică tradițională. E drept că aici trebuie să facem o distincție, dar să stabilim totodată o înrudire. Poate că ar trebui să pornim de la faptul că opera de artă este un *unicat*. Se știe cât preț se pune — cel puțin în ultimele secole — pe acest caracter de *unicitate* al creației artistice, care apărea ca indisolubil legat de *originalitatea* artistului și de momentul privilegiat în care *personalitatea* excepțională a acestuia găsea expresia materială adecvată pentru a comunica *emoția* lui, trăirea lui complexă, totodată senzorială, afectivă și intelectuală. Opera de artă era astfel purtătoarea unui *mesaj*, vehiculul care purta de la artist la contemplator un „conținut” ideatic și emoțional de excepțională calitate.

În domeniul artelor plastice, acest „mesaj” nu poate însă să capete viață decât dacă este *structurat* în forme capabile să solicite văzul și, în bună măsură, pipăitul și simțul nostru kinezetic. Treptat s-a constituit o „gramatică” a acestor forme, un studiu aprofundat al „morfologiei” și al „sintaxei” lor. Celebra școală „Bauhaus”, fondată în 1919, la Weimar, de către arhitectul Walter Gropius, mutată apoi la Dessau și desființată în 1933, școală din care făceau parte personalități ca Paul Klee, Vasili Kandinsky și Moholy Nagy, are merite deosebite în constituirea riguroasă a acestei „gramatici a formelor”. Ei bine, estetica indus-

trială își pune astăzi ca sarcină principală statuarea relațiilor organice între, pe de o parte, structura, funcționalitatea și economicitatea obiectului făurit *în serie*, în industrie, și caracterul estetic, pe de altă parte, al acestui obiect. Această relaționare *organică*, care presupune, cum s-a spus, o „artă implicată” în obiect, este menită să facă din obiectele de uz curent (de la locuință la mașina de spălat și la stilou) niște „*rezonatori*” — după formularea lui Basilico Uribe — capabili să trezească în emotivitatea noastră stări de spirit de o plenitudine ce depășește cu mult simpla satisfacție utilitară. Totodată, promovarea gustului de calitate pentru formele plastice ale obiectului cotidian nu poate să nu aibă repercusiuni favorabile asupra înălțurării treptate a ceea ce germanii numesc *Kitsch* — surogatul de artă, încurajator al prostului gust, trivial și corupător al sensibilității estetice de bună natură. Estetica industrială devine un factor însemnat al educației estetice generale.



Anatomofiziologii sistemului nervos uman au descifrat de multă vreme mecanismul biologic care prezidează la realizarea supleței mișcărilor noastre. Atunci cînd intenționăm să ridicăm sau să coborîm mîna, să agităm degetele, să înaintăm piciorul, ordinul de mișcare pornește dintr-o zonă a scoarței cerebrale unde se află niște imense celule nervoase, denumite celulele *piramidale*. Influxul nervos circulă de-a lungul prelungirilor axonice ale acestor celule pînă la măduva spinării, unde se află alte celule, care transmit ordinul, pe calea nervilor rahidieni, către mușchii executori ai mișcării. Tot acest traseu nervos poartă numele de *calea piramidală*. Atunci cînd vreunul din neuronii acestei căi este lezat, mișcarea devine imposibilă. Dacă însă nu ar exista *decît* acest traseu pentru a face posibile mișcărilor, ele ar avea un caracter rigid, ca de mașinărie fără viață. În fapt, la omul normal, mișcărilor nu sînt dirijate numai pe această directă cale piramidală. Alături de ea există și alte trasee nervoase, mult mai ocolite, care au pînă la șase neuroni și trec prin diferite etaje ale sistemului nervos central, și care constituie calea denumită *extrapiramidală*. Aceste trasee au un rol fiziologic mult mai subtil. Prin ele însele, se pare, nu se poate declanșa mișcarea. În schimb, neuronii lor acționează în așa fel, încît mișcărilor noastre capătă o elasticitate, o maleabilitate, o adresă de care altfel ar fi lipsite. Mișcarea devine suplă, vie, *umană*, cu caracter personal, diferită de la om la om, și *nu neutră*, ca un mecanism neînsuflețit.

Vă veți întreba ce caută această succintă relatare a fiziologiei mișcărilor noastre într-o

„convorbire despre artă“. Să vedeți. Progresele realizate de informatică și cibernetică aduc din ce în ce mai multe dovezi că mașinile electronice realizează lucrări care seamănă cu operele de artă. Mici povestioare, „poezii“, compoziții muzicale, performanțe grafice — sînt azi realizări care au devenit îndeobște cunoscute. Calculatorul electronic ILLIAC a realizat prin programare o „suită pentru quartet de coarde“ încă acum mai bine de un deceniu. Se citează frecvent realizarea unui „autopoem nr. 312“ de către un alt calculator. Sînt numeroase realizările grafice care imită nu numai desenele „op-art“, dar chiar „stilul“ unor artiști ca Paul Klee.

Toate acestea sînt fapte indubitabile. Dar la o încercare mai atentă de receptare artistică a unor asemenea produse, nu rămînem oare în fața unor realități care au aspectul mișcărilor înfăptuite doar pe baza influxului nervos venit exclusiv pe calea piramidală? Nu lipsesc oare de aici tocmai suplețea, viața, personalitatea, armonia, culoarea, pe care calea nervoasă extrapiramidală le imprimă mișcărilor noastre? Nu ne aflăm oare în prezența unor produse mecanice lipsite de acea sevă umană capabilă să nască autentică emoție artistică? Pînă la urmă, și mișcarea realizată doar pe cale piramidală duce la un sfîrșit oarecare deplasarea dorită de noi. Dar nu e lesne de văzut că sîntem atunci numai în fața unei scheme de mișcare, și nu a mobilității vii, care caracterizează modalitatea umană de a acționa mușchii și oasele? Propun să medităm dacă analogia cu produsele computerelor „artistice“ nu este îndreptățită.

Pentru a evita însă neînțelegeri supărătoare, aş vrea să precizez că o asemenea analogie nu înseamnă nicidecum blamarea folosirii maşinilor electronice drept *instrumente de lucru* ale artistului modern (aşa cum artistul „tradiţional” folosea penelul, dalta sau pianul). Analogia ne poate face numai să evităm credinţa că automatele ar putea înlocui creativitatea umană şi ar putea substitui personalităţii individului creator o uniformitate mecanică, obţinută în laborator şi în uzină.

Nu puţini au fost criticii care au încercat să arate că, dacă opera lui Racine, să zicem, sau a lui Eminescu ni se prezintă aşa cum o cunoaştem, faptul se datoreşte întâmplărilor mai mult sau mai puţin importante, pe care le putem analiza dacă le cunoaştem viaţa. O poezie a fost compusă într-o împrejurare oarecare, deci întreaga explicaţie a reuşitei poetului s-ar găsi în datele anecdotice ale acelei circumstanţe! Alţii, vizînd generalizări mai ample, au pornit la vîinarea tuturor detaliilor care au putut fi găsite prin arhive, prin corespondenţe, prin mărturii ale contemporanilor cu privire la ascendenţa directă şi colaterală a artistului, la datele biopatologice ale acestuia şi ale rudelor lui, pentru ca, sprijinindu-se apoi pe lucrările lui Freud sau ale altor psihanalişti, să ne ofere explicaţii „ştiinţifice” ale procesului de creaţie. Chiar personalităţi de talia lui Gaston Bachelard au ajuns să explice farmecul reveriei poetice prin existenţa, în spiritul creatorului, a unui principiu feminin denumit, după Jung, *anima*, care ar coexista acolo cu principiul masculin denumit *animus*, a cărui vehemenţă pozitivistă ar trebui s-o adoarmă, pentru a se putea manifesta liber în poezia unuia sau a altuia dintre marii artişti ai lumii. Simplismul accidentului biografic se ascunde aici înapoia simplificării teoretizante.

Nu putem, fireşte, dacă ne propunem să întreprindem o analiză amplă a operei unui artist, să facem abstracţie de viaţa lui, de împrejurările prin care a trecut. Ştim cît s-a ajutat G. Călinescu în exegeza lui Eminescu de cunoaşterea corespunzătoare a vieţii acestuia. Cum pu-

tem neglija cercetarea condițiilor în care au apărut și au trăit Van Gogh sau Brâncuși dacă vrem să înțelegem profundele semnificații ale operelor lor? Exegeza „Divinei Comedii” a lui Dante se poate face oare, cu pertință, fără să cunoaștem angajarea lui în luptele dintre guelfi și ghibelini?

Dar viața unui artist nu se poate reduce nici la fișele medicale asupra organismului său biologic, nici la intimele peripeții ale vieții lui erotice, nici la necazurile sau reușitele lui pecuniare, nici la pregătirea lui teoretico-filozofică și nici la *detaliile* personale ale acțiunilor lui într-o împrejurare politico-socială sau alta. Viața artistului, ca a fiecăruia dintre noi, este o *sinteză* a tuturor acestor date din care este alcătuită ființa noastră materială și spirituală. A ne opri numai asupra unui aspect al biografiei înseamnă să simplificăm nepernus și, ca în orice simplificare absolutizantă, să ajungem la scheme care nu pot să ne spună mare lucru.

Dar nu numai atât! Dacă nu avem numai curiozități extraestetice, artistul ne interesează, în primul rând, prin *opera* lui. *Aici* se cuvine să căutăm valorile omologabile în istoria artei și a culturii. Opera aceasta nu devine însă *vie* decât în contactul cu cei ce o receptează în epocă și peste vremuri. Valoarea operei nu poate fi analizată cu seriozitate decât în această *relație* dintre existența ei ca *obiect* constituit, structurat și cel ce o receptează ca *subiect estetic*.

O analiză amplă a acestei valori trebuie să se sprijine continuu pe relația artist, operă — subiect social.

Nici unul dintre elementele care pot aduce elucidări în studiul acestei relații nu poate fi neglijat și desigur nici detaliile biografice ale vieții artistului. Dar în analiza tuturor acestor elemente trebuie să stabilim ierarhia cuvenită, fără de care ne pierdem într-un eclecticism înșelător. Tocmai stabilind această ierarhie în noianul de detalii pe care le avem înaintea noastră, putem ajunge la *simplitatea* clarității teoretice, care este totalmente străină de simplisme și simplificări.

Cine nu știe azi că poezia sugerează, și nu indică precis, cu rigoarea științei, o stare de spirit legată de o idee, de o ființă, de un eveniment, de un element al realității? O elementară educație estetică ne dă posibilitatea de a găsi în tablou *nu* în primul rând obiectul sau faptul anecdotic, ci *sugestia* unei reacții emoționale, care l-a determinat pe pictor să ia penelul. Cât despre o piesă muzicală, cine se mai îndoiește că numai cei străini de bucuria intensă pe care o poate da arta ar putea căuta acolo precizări de tipul aceloră *denotate* de vorbirea curentă, pragmatică, sau de limbajul teoretic?

Dar aceste adevăruri, clare astăzi, au dat naștere, se pare, la un alt tip de confuzii decât acelea mai vechi pe care le-au risipit. Dacă arta sugerează, și nu precizează, cred unii, atunci artistul nu ar fi ținut să-și organizeze expresia, el ar putea să noteze cu neglijență ceea ce se prezintă primului său impuls. Treaba contemplatorului să completeze restul! „Colaborarea” cititorului sau a privitorului ar trebui să facă parte integrantă din finisajul operei. Cunosce artiști și exegeți care spun sau scriu că opera, în această realitate a ei, ce se constituie în momentul „consumului” estetic, este o rezultantă oarecum în egală măsură atât a autorului, cât și a spectatorului. Artistul și-ar câștiga astfel o cu atât mai mare libertate cu cât și „consumatorul” ar avea o libertate totală de a lua din lucrare ceea ce dorește el. Un alt adevăr, acela care constă în realitatea constituirii valorii estetice în relația obiect artistic-subiect contemplator, este în felul acesta denaturat pînă la dezagregarea totală a

acestui „obiect” care este opera. Artistul ar avea astfel numai obligații minime față de creația lui. Impostura își poate face loc cu coatele...

Ca în atîtea alte cazuri, trebuie să ne ferim să cădem în oricare dintre cele două tipuri de confuzii, mai nocivă fiind aceea care nu este combătută.

Atunci cînd poetul japonez Taiji, din secolul al XVII-lea, spune : „*Un licurici aprins ! / «uite» ! am vrut să strig, / dar eram singur*”, el nu povestește, cu detalii precise, istoria unui om însingurat și năzuind spre comunicarea cu o altă ființă, dar sugestia lui este organizată în limbajul specific al artei lui în așa fel, încît „colaborarea” cititorului este orientată în direcția unui anumit registru de sensibilitate și gîndire. Imprecizia situației eroului liric este structurată cu deosebită precizie. Așa cum spune, pe drept cuvînt, esteticianul italian Umberto Eco : „Imaginația e capabilă acum să se bucure de o referință nedefinită, dar nu numai de ea, ci împreună cu ea să se bucure de felul definit și echilibrat prin care îmi este sugerat indefinitul, de precizia mecanismului care mă invită la imprecizie”.

Cînd Geo Dumitrescu, în poemul „*Dar eu spun mereu*”, închipuie cu aparentă și ironică imprecizie o discuție în fragmente de gînduri vagi, în „cuvinte tremurate” și zice : „*Și toți ne uităm în pămînt într-un punct / de unde, împingînd ușor cîteva bulgări mărunți / urma să se ivească un colț roșcat-verzui / apoi un lujer subtil / care nu trebuia să depună nici un efort / spre a înflori, pe loc, sub ochii noștri*” — el nu relatează, cu indicații riguroase, un fenomen biolo-

gic, ci sugerează, într-o construcție poetică de mare precizie, uimirea omenească în prezența unui fapt natural, desfacerea unei flori învolte, așa cum este adevărul, căutat de multe ori cu stângăcie, dar care totuși apare firesc, inexorabil.

Amatorii de „imprecizii“ menite să nu stînjească „libertatea de imaginație“, fie ei „artiști“ sau „consumatori de artă“, ar trebui să mediteze mai îndeaproape la *precizia care sugerează*, la necesitatea organizării temeinice a mesajului artistic.

Cuvîntul *plenitudine* este, cred, deosebit de grăitor pentru ceea ce vreau să spun aici. Mi-e greu să găsesc un termen mai sugestiv pentru a exprima ceea ce mi se pare a constitui esența unei capodopere. Simțirea — adică și senzația și sentimentul — că nu mai rămîne nici un gol de umplut în realizarea artistică, că totul este *plin* în ceea ce a structurat maestrul, că nu mai e nimic de adăugat și că nici un retuș nu mai încapă în strînsoarea tensivă în care artistul și-a condensat materialele — această simțire o încerci în prezența unei opere de ținută. Cineva, ascultînd odată un cvartet de Beethoven, spunea că dacă *el* ar fi fost compozitor, așa l-ar fi scris. Cu alte cuvinte, că *plenitudinea* realizării îi dă o deplină satisfacție, o bucurie care nu se mai cere împlinită cu nimic.

Să ne gîndim la „Amintirile...“ lui Creangă. *Senzația* de rotunditate, de lucru fără fisură, plin și dens este vie și capeți sentimentul adînc că aici totul a fost spus, în această zonă de *simțire*. Mai poți simți oare nevoia să adaugi ceva la „Gigantul“ lui Paciurea, la densificarea deplină a formelor sculpturale, care te fac să resimți forța uriașă și capacitatea de a o folosi eficient ?

Prevăd obiecția unora care vor susține că o asemenea plenitudine este caracteristică unei etape depășite în creația artistică și în sensibilitatea contemplatorului de azi. Modernitatea în artă, vor spune aceștia, se manifestă tocmai prin caracterul *deschis* al realizării artistice, prin faptul că lasă liberă imaginația consumatorului,

pentru ca acesta să poată „colabora“ cu artistul. Marea obișnuință de libertate a contemporaneității, existentă în toate domeniile vieții sociale, s-ar manifesta și în artă prin refuzul „tiraniei“ artistului, care ar impune, prin creația lui „plină“, un anumit „consum“ al operei sale.

Aici ar fi, poate, potrivit să spun că *plenitudine* nu înseamnă încorsetare în semnificații înguste. Cu cât sînt mai „pline“ lucrările literare, plastice sau muzicale, cu atît bogăția lor de semnificații este mai mare. Tocmai de aceea capacitatea de interpretare personală a consumatorului găsește acolo material îndestulător pentru ca să constate că opera nu vorbește numai tuturor ci și fiecăruia în parte. Oare nu simte fiecare dintre noi pe Shakespeare sau pe Eminescu adresîndu-i-se parcă anume lui? Dar, totodată, în capodoperă există o orientare decisă, o săgeată indicatoare a sensului drumului de urmat pentru a ajunge la destinația bucuriei artistice. Aceste săgeți indicatoare nu au două capete, îndreptate în sensuri contrare.

Nici operele moderne de valoare nu sînt „deschise“, în bătaia tuturor vînturilor. Nici poezia unor Ștefan Augustin Doinaș sau Marin Sorescu nu ne aruncă la răsîntii care au forma de rozetă. Cu atît mai puțin romanele unor Titus Popovici sau Alexandru Ivasiuc. Artiștii moderni ne cheamă în sensuri *definite*, chiar dacă nu *definitivate*. Lucrările lor au plenitudinea împlinirilor tocmai prin forța artistică degajată de personalitatea stilistică bine conturată a autorilor

lor. Aceștia sînt moderni nu pentru că simțirea și gîndirea lor ar fi dezorientate și ne-ar lăsa și pe noi în asemenea stare de anarhie sufletească, ci pentru că, prin *plenitudinea* lor, ne indică drumuri nebătătorite, pe care sîntem chemați să pășim împreună cu ei, pentru a le consolida. Nu în mlaștini fără configurare sîntem chemați să ne afundăm, ci pe poteci pline, care duc spre magistralele către care se îndreaptă umanitatea.

Este, fără îndoială, astăzi arhicunoscut adevărul că poezia autentică își are propriul ei limbaj, care comunică de la poet la cititor o stare de spirit sărbătorească — adică situată în afara rutinei și automatismelor activităților mărunte (deși indispensabile vieții noastre de fiecare zi). Sintaxa acestui limbaj, rezonanțele termenilor lui, „ritualul“ cu care „oficiază“ poetul, spunându-ne ceva în afara a ceea ce este preocupare imediat și meschin practică, disting poezia de „proză“ (înțelegînd prin „proză“ nu literatura care nu se scrie în versuri, ci comunicarea interumană lipsită de fior artistic). De aici a rezultat totdeauna o anumită dificultate în „înțelegerea“ limbajului poetic proaspăt, original, ieșit din banalitatea cotidiană ușor de înțeles, tocmai pentru că reprezenta *un efort de ieșire din inerția sensurilor tocite ale cuvintelor și ale frazelor*.

Comoditatea intelectuală și rigidificarea sensibilității a opus totdeauna rezistență noutății limbajului poetic autentic, dificil tocmai pentru că nu se conforma obișnuințelor, care evitau efortul spiritual. Istoria literară abundă — pe toate meridianele — de exemple. Dar nevoia umană de poezie, de luptă cu inerția și de înnoire continuă a învins rezistențele „academiste“, rutiniere, atașate numai de ceea ce fusese altădată nou și a rupt mereu zăgazarile canonizante, lăsînd să se reverse binefăcătoarea înnoire, contemporană cu epoca, a poeziei autentice. Aici a jucat un rol și critica avizată, dar pentru că o asemenea critică a mers *în sensul nevoilor spirituale obiectiv existente în mediul socio-cultural respectiv*.

Această nevoie a spargerii tiparelor înghețate, a luptei împotriva placidității instalate comod în obișnuințe lenevoase, a generat însă și mimări, imitații ostentative ale înnoirii, venite din afara nevoii artistice autentice de „a spune“ ceva realmente încă neformulat. În jurul miezului fierbinte pe care îl modelau pe nicovăla poeziei ciocanele poezilor adevărați au sărit totdeauna scînteii efemere și, mai cu seamă, s-a stîrnit și un fum înecăcios. Aici s-au agitat de obicei cei care pledau zgomotos pentru „ermetism“. Aici se iveau *obscuritățile* care se revendicau de la forja poeziei plămădite de „făurarii“ autentici ai limbajului poetic mereu în reînnoire. În asemenea obscurități apărea și *obscurantismul* cultural. Limbajul obscur nu era inteligibil nu pentru că era nou, ci *pentru că nu exprima nimic*, era negru ca fumul, și nu fierbinte ca focul. Istoria literară abundă și în asemenea exemple și, din păcate, ele se găsesc și în zilele noastre. Un cunoscut istoric literar francez, vorbind despre ceea ce a fost denumit „ermetism“ în poezia lui Mallarmé, spunea: „Imitația servilă a lui Mallarmé, prelungită și susținută de imitația lui Valéry, conduce aproape totdeauna la sterilitate și la moarte“.

Poezia care-și merită numele trebuie și poate să fie înțeleasă de toți cei care — cu pregătirea cuvenită, asigurată de o educație estetică așa cum o dorim cu toții — caută aici, atenți la rezonanțele ample ale limbajului poetic înnoitor, ceea ce este în ei nerutiner, ceea ce depășește mecanicismul comportărilor mărunte practice, ceea ce vizează zări către care tindem prin ceea

ce avem mai adânc omenesc în noi, mai demn de a fi densificat și dus peste vremuri, într-o îmbogățire continuă a esenței umane.

Ermetismul — dacă prin acest termen înțelegem, ca în teoria literară, *dificultatea firească* a limbajului poetic, și *nu* obscuritatea dincolo de care nu e nimic de întrevăzut — este perfect compatibil cu înțelegerea largă a poeziei, așa cum îi resimt nevoia toți oamenii cu sensibilitatea educată corespunzător.

Ceea ce deosebește o operă artistică de o lucrare științifică este — cum de atâtea ori s-a arătat — bogăția de sensuri a limbajului artistic, „*polisemia*” acestui limbaj. Dacă rigoarea științifică este perfect univocă, „perfecția” artistică rezidă tocmai în *plurivocitatea* ei, în virtutea de a putea comunica o multitudine de înțelesuri. De la Homer pînă la Faulkner și de la Eminescu la Marin Sorescu, în albia sensului general al scrierii literare curg numeroase șuvoaie și fiecare epocă istorică, fiecare cititor își atinge privirea mai cu seamă asupra aceluiașu șuvoi care oglindește așteptările lui. Poate tocmai de aceea Cehov spunea: „*Rezolvarea* unei probleme și *punerea* justă a problemei sînt două lucruri diferite și numai al doilea este neapărat necesar artistului”. Artistul mare *pune*, prin opera lui, probleme omenești majore, iar „consumatorul” operei găsește acolo sugestii la *răspunsurile* pe care *el* le caută. „Colaborarea” cititorului *aici* trebuie căutată. În funcție de întreaga noastră formație spirituală, în legătură cu complicata țesătură de preocupări — morale, filozofice, politice — ale mediului socio-cultural în care trăim, fiecare dintre noi *colaborăm* cu scriitorul pentru a desprinde din opera lui acele sensuri care au *pentru noi* relieful cel mai pregnant, culoarea cea mai atrăgătoare.

Dar pentru a izbui această „colaborare”, opera trebuie să includă în structura ei premisele necesare. Nu *orice* sens se poate desprinde dintr-o aceeași lucrare, nu o afirmație și totodată exact contrariul ei. Cu cît opera este mai bine structurată artistic, cu atît „colaborarea” este solici-tată într-o anume direcție. G. Călinescu spunea

În această privință, pe drept cuvânt, că nu trebuie să confundăm evitarea rigorii cu haosul. „Creația — scria el — este o clarificare a unui ordine întrevăzute în natură, este natura raționalizată, devenită inteligibilă și exemplară. Ceea ce te izbește într-o adevărată operă de artă este claritatea ei globală, unită însă cu impresia de spontaneitate”.

E vorba, prin urmare, nu despre o iluzorie „perfectie”, îndelung migălită și care nu admite decât o singură interpretare, ci de o „impresie de spontaneitate”, care lasă „joc” imaginației, care-l cheamă pe cititor către „spontaneitatea” sugerată de artist. (Nu e cazul să ne oprim acum asupra măiestriei cu care este realizată această „spontaneitate”, asupra conștiințiozității de „meștesugar” a artistului care-și cunoaște toate tainele artei sale.) Dar „spontaneitatea” aceasta presupune *ordonare*, realizarea expresivă a „ordinii întrevăzute” în realitate, pentru a deveni, cum spune G. Călinescu, „exemplară”. Haosul semantic, ambiguitatea totală sînt străine artei de calitate.

În sensul acesta cred că putem subscrie la afirmația din „Tezele” care au întîmpinat Conferința scriitorilor din 1972 : „Departa de a fi un cod de norme rigide, el (umanismul socialist, către care cheamă „Tezele” pe scriitor. — *n.n.*) potențează creația literară, o așază în zona marilor întrebări și soluții ale unei epoci de transformări revoluționare. Marea literatură a fost întotdeauna caracterizată prin esențialitate, prin capacitatea de a exprima o epocă și frământările sale”.

În sesizarea acestei esențialități este solicitată „colaborarea” cititorului, care, pentru a scoate din operă ceea ce este autentic artistic inclus acolo, este, mi se pare, dator să treacă peste aspectele superficiale, care de multe ori pot înșela, pentru a forța, cu sensibilitatea lui educată, adîncurile realizării artistului și a găsi acolo, cum spunea Cehov, întrebările bine puse.

Termenul german „KITSCH“ a căpătat astăzi caracter internațional și indică existența prostului gust, a ostentației prețuirii frumosului, când, în fapt, frumosul autentic nu este gustat, când arta de calitate nu este înțeleasă. Vorbim despre kitsch atunci când cineva își atâră pe pereți tablouri cu peisaje dulcele sau femei în posturi lubrice, când își „împodobește“ casa cu bibelouri care imită naturalist personaje „distinge“ sau animale „drăgălașe“ și o face crezând că dă dovadă de prețuire pentru frumos și artistic, în realitate aflându-se în afara atitudinii estetice adevărate.

Am putea spune că acest kitsch este omagiul pe care absența gustului îl aduce gustului autentic, tot așa cum, după cunoscuta maximă a lui La Rochefoucauld, „ipocrizia este omagiul pe care viciul îl aduce virtuții“. Dar tocmai de aceea kitschul duce la devieri pe plan estetic tot atât de nocive pe cât este ipocrizia pe planul moral.

Pe drept cuvânt, în interesanta lui carte intitulată „Ce se va întâmpla mâine“, Gheorghe Achiței, într-un eseu dedicat problemei kitschului, arată că, dacă fenomenul este caracteristic societății de consum occidentale, nici noi nu putem închide ochii asupra primejdiei, pentru că kitschul se poate strecura și la noi, pe căi insidioase, parazitând tocmai eforturile depuse în vederea unei educații estetice substanțiale.

Așa, de pildă, valorificarea creației artistice populare de densă substanță estetică este primejdioasă de produsele puse pe piață prin așa-zisul „artizanat“, care oferă o ceramică „populară“

sau țesături „naționale“ ce constituie manifestări grosolane ale kitschului, ofense aduse creativității meșterilor din Horezu sau Vama, țesăturile care ne-au dat ștergăurile din Maramureș sau opregurile din Banat. „Picturile“ cu felii de pepeni verzi sau cu roșcate apusuri de soare, care se pun în vânzare la magazinele de consignație și care pot da unor cumpărători neavizați iluzia că își aduc în casă opere de artă, pervertesc gustul unor oameni dornici să își înfrumusețeze interioarele, dar care sînt deturnați de la bunel lor intenții.

Însă kitschul cel mai primejdios mi se pare a fi, așa cum constată și Gheorghe Achiței, kitschul cu pretenții de rafinement, kitschul snob. Mimînd ceea ce în alte părți putea să corespundă necesităților de expresie artistică a unor condiții sociale determinate, se găsește încă, din păcate, și la noi poeți, pictori sau compozitori care cred că pot înlocui lipsa lor de har cu ceea ce li se pare a fi semn de mare modernitate în alte zone geografice. Melancolii contrafăcute, dezabuzări „distinge“, desperări care se vor rezulta din „înalte“ poziții filozofice, dar care sînt numai imitații ieftine — toate acestea devin într-o anumită producție poetică doar kitsch, absență de bun gust, nonvalori estetice. Golirea pînzei pictate de orice semnificație umană, forma „pură“, care încetează de a mai fi formă, pentru că nu structurează nici un conținut, reprezintă în plastică tot o manifestare de kitsch, destinată să impresioneze prin insolitul ei pe cei cu gust nesigur, pe cei cu o educație estetică precară, gata — din snobism — să aplaude orice impos-

tură, ca să arate că nu rămân cumva „în urma vremii“.

Firește, de teama kitschului nu putem renunța nici la frumusețea unor realizări care exprimă sentimente delicate, nici la îndrăzneala unor încalcări care sînt mărturiile unei originalități autentice. Avem în literatura și arta noastră contemporană multe asemenea realizări valoroase, pe care o educație estetică bine condusă trebuie să ne facă să le prețuim la meritele lor reale. Dar dacă blămăm anchiloza estetică, cea care rămîne numai la vechile obișnuințe de receptare și refuză noul, nu putem să nu condamnăm, totodată, „noutatea“ contrafăcută, kitschul snob, care ne îndepărtează de arta autentică.

Dacă în fața unei opere de artă ne mulțumim cu o simplă exclamație, entuziastă sau dezgustată, nu avem nevoie de argumente pentru a-i dovedi valoarea estetică. Dar ne putem oare mulțumi cu atît? Sînt, desigur, și oameni care nu au nevoie de mai mult, dar reacția rudimentară a interjecției mi se pare a fi o expresie a rudimentarității emoției. S-ar putea obiecta că emoțiile adînci sînt simple și că încercările de a le analiza lucid le iau din intensitatea afectivă. Dar aici este, cred, nevoie de o disociere: între emoțiile foarte apropiate de sursa lor biologică și emoțiile care sînt înălțate în zonele spirituale ale reactivității *umane*, în zonele în care biologicul este transformat de *social* și devine comportament psihic specific *uman*. Este probabil că „erosul“ dă naștere, pe diferite trepte zoologice, la tensiuni emotive foarte intense, dar numai *oamenii* scriu poezii de dragoste, pentru că numai dragostea *umană* depășește rudimentaritatea instinctuală și se nuanțează cu întreaga cromatică a spiritului omenesc.

Emoția estetică este o emoție *umană*, care depășește deci biologicul pur și care devine cu atît mai iradiantă cu cît capătă incandescența lucidității. Dacă devenim conștienți de componentele ei, dacă *argumentăm* analizînd aceste componente — departe de a o diminua —, o putem cuprinde în toată anvergura închisă în operă, în potențialitate. Dacă nu ar fi așa, nu s-ar explica de ce tocmai autenticii iubitori de artă caută critica artistică, o citesc cu aviditate, încercînd

să-și *înțeleagă* mai bine emoția resimțită, fie că sînt de acord cu criticul, fie că își clarifică propriile contraargumente.

Adevărurile acestea ar trebui să fie locuri comune după secolele de estetică și critică artistică pe care le avem în urma noastră. Ele sînt însă mereu repuse în discuție pentru că, mi se pare, explicitarea năzuită de critică rămîne de multe ori confuză iar iubitorul de artă preferă atunci să se retranșeze în interjecțiile lui, care au cel puțin meritul sincerității.

Ca orice activitate culturală, critica are rolul ei *antientropic*, rolul de a *ordona*, de a înălătura entropia dintr-un domeniu anume al vieții spirituale. Judecata de valoare pe care o formulează critica asupra unei opere trebuie să se poată extinde, ca o rețea cu ochiuri strînse, asupra haosului inițial de impresii pe care îl poate genera o operă de artă cu cît aceasta e mai originală, mai neprevăzută, mai în contrazicere cu deprinderile estetice academizante. Comparația trebuie luată, firește, cu măsură. „Rețeaua” ordonatoare are obligația, în primul rînd, să nu sufocă viața operei, transformînd-o într-un cadavru liniștit. Dar această „rețea” este menită să indice liniile de forță de-a lungul cărora se tensionează receptarea ei estetică.

Cum poate realiza critica această performanță, fără o consistentă armătură teoretică? Este ca și cum am întreprinde un „*safari*” cu arcane și rețele delicate alcătuite din fire de păianjen pentru ca — doamne ferește — să nu strangulăm

vietățile sălbatice pe care vrem să le prindem vii. Ceea ce se cere vîntătorului este să știe *unde* să arunce lațul și *în ce moment* — dar să înțelegem clar că fără instrumente ferme el nu va izbăvi niciodată.

Uneori se asimilează noțiunea „estetic” cu noțiunea „artistic”, ceea ce poate duce la confuzii nedorite. De aceea cred că ar trebui să facem disocierile cuvenite. Dar și aici trebuie să ne ferim de răspunsuri „liniare”. S-ar putea spune că orice este „artistic” trebuie să fie și „estetic”, dar că nu tot ce răspunde calificativului „estetic” ține și de domeniul artei. Dar e nevoie să insistăm mai mult, pentru a evita înțelegeri simpliste.

Un obiect utilitar este ținut să aibă și calități estetice, cu alte cuvinte trăsături care să-i facă folosința nu numai adecvată scopurilor practice, ci și plăcută. Din timpuri străvechi, oamenii au dat uneltelor, vaselor, vestimentației și locuinței lor nu numai o structură funcțională, menită să le facă să corespundă nevoilor pragmatice pentru care au fost făurite. Toate aceste elemente ale vieții de fiecare zi au înglobat în structura lor și trăsături care țineau de armonizarea formei și a cromaticii lor, de înfățișarea care solici- ta senzorialitatea umană într-o modalitate agreabilă. De la ceramica neolitică de Cucuteni până la iile sau fotele din Vâlcea și la porțile maramureșene din ultimul secol (ca să ne referim numai la țara noastră), preocuparea pentru aspectul estetic apare ca o preocupare constantă. În zilele noastre, această preocupare devine, în toate sectoarele vieții cotidiene, o preocupare de prim plan. Producția industrială contemporană este de neconceput fără „designer”, fără acel specialist menit să dea calitate estetică la tot ce caracterizează ambianța epocii, de la mașina- unealtă până la automobil, televizor și aspirator

de praf. Există astăzi studii aprofundate a ceea ce poate fi numit „gramatica formelor” — studii care se raportează însă nu numai la formele obiectelor uzuale, ci și la formele operelor de artă plastică, pictură, sculptură, grafică.

Mi se pare că *aici* încep să se contureze nu numai anumite clarificări, ci și sursa unor confuzii. Din ce în ce mai mult, studiul trăsăturilor estetice ale operelor de artă — studiu indispen- sabil fără îndoială — a căpătat la unii teoreti- cieni tendința să înecă creația *artistică* în masa de obiecte *estetice* care ne înconjură și să o asi- mileze acestora, până la dispariția esenței ei. Această esență artistică depășește însă cerințele „pur” estetice.

Profesorul Jan Aler de la Universitatea din Amsterdam, întrebându-se dacă opera de artă este numai un obiect estetic, răspunde, pe drept cuvânt, că „artisticul” depășește „esteticul”. O operă de artă, spunea el, presupune din partea aceluia ce o receptează în atitudinea cuvenită trei acte: percepția, contemplația și meditația. Fie că este vorba de o pictură, de o poezie sau de o piesă muzicală, privitorul sau ascultătorul o percepe mai întâi prin intermediul ochiului sau urechii sale, o contemplă pentru trăsăturile ei estetice (de structură, în care părțile se subor- donează armonios întregului), dar meditează mai departe la *semnificațiile* ei umane. Emoția lui *artistică* nu se constituie în toată plinătatea ei fără această meditație. Emoția rămâne numai în planul estetic dacă semnificațiile umane lip- sesc din creația artistică. Aceste semnificații

umane au un caracter care depășește simpla existență a individului.

Este, mi se pare, deosebit de grăitoare alăturarea acestor idei ale esteticianului olandez afirmațiilor unui prestigios poet român contemporan: „...Arta majoră — spunea Nichita Stănescu într-un articol intitulat „Nevoia de artă” — nici nu se adresează în mod special individului pentru sine, ci individului în raport cu colectivitatea”. Oare cei ce încearcă să confunde „esteticul” cu „artisticul” n-ar trebui să mediteze mai mult la acest adevăr?

De multe ori este confundat *esteticianul* cu *estetul*. Se cuvine deci să facem distincția necesară. S-ar putea spune simplu: între estetician și estet este aceeași diferență ca între un antropolog, care studiază omul în toată complexitatea lui, și un ins care cercetează culoarea ochilor cuiva ca să vadă dacă i se asortează cu floarea de la butonieră. Dar cred că deosebirea este ceva mai complicată și are implicații sociale nu atât de „nevinovate” cum ar putea să apară la prima vedere.

Estet este acela care face mare caz de gustul lui subțire și care pretinde că nu-l interesează nimic altceva decât frumusețea „rafinată” a lucrurilor. Parafrazănd un dicton latin care exaltă justiția, estetul spune: „Pereat mundus, vivat pulchritudo” — poate să piară lumea, numai frumusețea să nu fie amenințată. Estetul care se respectă își dă totdeauna aerul că nu-l interesează nici pe departe bucuria și suferința unui copil sau soarta unei mișcări populare pe cât îl pasionează, să zicem, linia ireproșabilă a unei statuete de Saxa sau chiar forma fără cusur a nodului unei cravate. După esteti, rafinamentul gratuit ar fi floarea culturii omenești. Tot restul ar fi constituit din nimicuri fără importanță. Este firesc deci să ne întrebăm ce consecințe etice poate avea o asemenea poziție.

Esteticianul este însă — sau cel puțin ar trebui să fie — un om mai modest. El *nu* decretează care sînt culmile culturii, ci cercetează, cu metode ce se vor cât mai aproape de cele ale tuturor disciplinelor teoretice, fenomenele care intră în sfera unei atitudini omenești fundamentale:

atitudinea estetică. Disciplina lui este o disciplină cu caracter filozofic, care studiază esența, legitățile, categoriile și structura acestei atitudini fundamentale, în care omul reflectă, contemplă, valorizează și făurește frumosul (înțeles în cel mai larg sens al cuvântului). El se apleacă mai cu seamă asupra acelor creații omenești în care atitudinea estetică se materializează în consistența ei cea mai densă : *operele de artă* ! Esteticianul îndeplinește deci o funcție utilă socialmente și care presupune *responsabilitate*.

Pentru a studia adecvat domeniul căruia i se dedică, esteticianul nu poate neglija cunoașterea altor atitudini umane fundamentale : atitudinea *etică*, atitudinea *filozofică*, atitudinea *politică*, atitudinea *științifică*. Tocmai pentru a determina, cu atîta rigoare cîtă este posibilă în acest domeniu, specificitatea atitudinii estetice, el trebuie să știe ce o deosebește, dar și *ce o leagă* de celelalte atitudini umane în interdependența strînsă în care se află toate aceste atitudini în realitatea autentică a omului, a omului *concret*. De aceea, esteticianul nu poate să nu ajungă la concluzia că nu poți încerca o emoție estetică amplă decît vibrînd ca *om complex*, cu tot ceea ce viața în aspectele ei multiple aduce în conștiința ta ; că a uita acest adevăr înseamnă tocmai a te condamna la subțirica plăcere a estetului, care jură numai pe „rafinamentul pur”. Esteticianul constată că nici natura nu ți se dezvăluie în toată delectanta ei frumusețe decît, cum spunea *Marx*, ca natură *umanizată* ; nici frumusețea omească nu-ți dă deplină satisfacție decît dacă perfecția trăsăturilor fizice exprimă adîncimile

unei *umanități spirituale* ; nici capodopera artistică nu te tulbură decît dacă structura ei formală este purtătoarea unor relevante *semnificații umane*.

Dar, dat fiind domeniul său de investigație, esteticianul nu își poate propune să păstreze neutralitatea obiectivă, să zicem a electronistului, în prezența obiectului cercetat. Judecățile lui nu se pot situa undeva, într-o zonă abstractă. El este, dacă vrei, *activist* al unei discipline cu caracter social și ca atare concluziile lui sînt *militante* pentru pozițiile națiunii și ale orînduirii din care face parte. Gustul cu care se laudă estetul nu îi poate lipsi nici esteticianului. Dar gustul sigur al esteticianului nu are sentențiozitatea *subiectivismului* capricios al estetului. Esteticianul are obligația să întemeieze judecățile lui de gust prin *argumente justificate rațional*, să arate cum se constituie gustul ca manifestare cvasireflexă a unui *ideal estetic* bine conturat, concordant cu un ideal social determinat. Numai așa poziția, serioasă în modestia ei, a esteticianului se poate deosebi de atitudinea, suficiență în ostentația ei, a estetului plin de sine.

Există teoreticieni care afirmă că artistul creează numai după inspirația lui, fără intervenția judecății. Oare să fie adevărat că rațiunea nu joacă nici un rol în creația artistică?

Răspunsul liniar la această întrebare ar fi simplist și deci ar denatura adevărul, care este cu mult mai complex. Există mărturii ale unor artiști care pretind că și-au creat operele urmînd doar imperativele unei „inspirații”, fără să gîndească la ceea ce au avut de realizat. Există și mărturii, mai numeroase, ale altor artiști care au descris activitatea laborioasă a actului lor de compoziție artistică, activitate în care rațiunea nu a fost totuși cît de puțin împinsă pe un plan de al doilea ordin. De la Platon, care făcea, acum vreo 2 400 de ani, din „inspirație” o stare de har, în care artistul ascultă vocea divinității, și pînă la studii în care rolul rațiunii în actul creației este arătat în toată amploarea, au existat diferite dozaje ale raționalității sau iraționalității activității artistice.

Dar noi trăim în acest al XX-lea secol al erei noastre și e firesc să ne întrebăm, în primul rînd, dacă artistul contemporan se poate dispensa de judecata lucidă asupra a ceea ce pune în compoziția lui artistică. Trec peste cumpănirea rațională pe care o presupune cunoașterea posibilităților expresive ale materialelor și tehnologiei ce intră în structura operei muzicale, cinematografice, dramatice sau literare. Care artist autentic poate nega nevoia cunoașterii clare și a gîndirii limpezi asupra acestei substanțe materiale pe care o plămădește? Mi se pare însă că nu aici cade accentul important al problemei care

ne preocupă. Este astăzi, pentru estetica noastră, un adevăr indubital că arta este o formă de cunoaștere a realității, distinctă de cunoașterea științifică. Această cunoaștere artistică are *obiectul ei specific* — realitatea, în care omul este prezent în mod actual sau potențial, și *modalitatea ei specifică* de realizare, care nu este exclusiv conceptuală, ca aceea a științei.

De aici, unii au pornit să facă speculații menite să minimizeze sau chiar să anihileze rolul rațiunii în creația artistică: „Omul — spun aceștia — este o ființă cu adîncimi insondabile, care merg pînă în negura instintelor; el are reacții afective de multe ori imprevizibile. Pentru a-l înfățișa artistic nu se poate merge pe drumuri îngîrădite de cunoașterea rațională”. Mi se pare că un asemenea raționament nu ține seama de adevărul că omul înfățișat de artist nu este un oarecare individ accidental, ci o ființă semnificativă. Semnificația deosebită a acestui om este ceea ce-i conferă valoarea artistică, este ceea ce face ca noi, cei ce-l căutăm azi în opera romanțierului, a dramaturgului, a poetului, să vibrăm cu emoție estetică densă în prezența lui. Dar această semnificație nu poate fi realizată dacă artistul contemporan nu are o înțelegere limpede a ceea ce îi dă eroului său complexitatea presupusă de epoca în care trăim. Tudor Vianu a arătat mai demult că este cu neputință pentru artist „să gîndească o fabulație oarecare, adică să asocieze într-o acțiune sau povestire unitară un anumit număr de date, fără să nu întrebuițeze categoriile raționale ale cauzalității și finalității”.

Dar „cauzalitatea și finalitatea” reprezintă un lanț mult mai lung decât al motivelor imediate ce dau naștere actelor sau frazelor unui erou de roman, expresiei sau gesturilor unui personaj prezentat într-o frescă sau într-un film de cinema. Artistul autentic nu are a analiza cu instrumentele științei acest lanț cauzal, dar sugerează cu mijloace expresive toată lungimea lui indefinită. Pentru a realiza misiunea aceasta, el are însă nevoie să *înțeleagă* lucid marea complexitate a interacțiunilor în mijlocul cărora se mișcă eroul său. El nu se poate dispensa deci de o *înțelegere rațională* a acelei concepții filozofice care-i poate lumina imensitatea acestor interacțiuni, care poate să le disocieze și să le ierarhizeze, care pune în evidență determinantele esențiale ale actelor umane, în toată tensiunea dialectică a contradicțiilor lor, ca și efortul dramatic pentru depășirea acestor contradicții.

Critica literară și critica de artă în genere au existat întotdeauna: de la formele orale, prin care, cu siguranță, încă din stadiile primare ale societății, oamenii își exprimau opiniile față de creațiile artistice ale vremii, mărturisindu-și satisfacția sau dezamăgirea lor, până la voluminoasele și autoritarele tomuri ale criticilor moderni, care pretind să confere omologarea unei opere sau alta în registrele Artei. E mult prea îninsă și prea stufoasă istoria criticii pentru a avea pretenția să dăm aici, în câteva rânduri, măcar o schiță panoramică a tot ceea ce a însemnat critica în îndelungata ei conviețuire intimă cu arta și cu evoluția gusturilor. Dar cred că nu greșesc dacă afirm că opiniile criticilor care contează până azi în istoria culturii sînt opiniile unor oameni care se socoteau ei înșiși, cu simț de răspundere, că îndeplinesc o *magistratură*.

Au existat numeroase modalități de a face critică. Unii își închipuiau că magistratura lor le dă dreptul să *normativizeze* creația literară și artistică. Statuind criterii socotite imuabile, ei porneau de la *norma* estetică la operă și tot ceea ce nu se potrivea șablonului rigid, stabilit de la o altitudine „superbă”, era zvîrlit cu dispreț în infernul nonartei. La polul opus se afla criticul „impresionist”, care, convins de relativitatea totală a posibilităților de apreciere, pretindea că nu-și afirmă decât opinia lui subiectivistă. Asta nu-l împiedica însă să ironizeze distrugător, dacă nu chiar să anatemizeze cu aprigă vehemență ceea ce nu-i plăcea. Din alt punct de vedere, am putea distinge critici care pretindeau să se adreseze numai unui cerc

restrîns de „inițiați”, alții care se socoteau intermediari între artist și publicul larg amator de artă. Dar ambele categorii socoteau că „oficiază”, fie în cadru restrîns, fie pentru cei foarte mulți.

Mi se pare că astăzi critica normativă este cu totul perimată. Dar nici cea impresionistă nu stă mai bine. Apare în epoca noastră de la sine înțeles că aprecierea trebuie să *pornească de la operă*, așa cum se prezintă ea, și nu de la rigiditatea unor norme cu totul incompatibile cu caracterul viu al artei, cu necesitățile înnoirii continue, cu nevoia originalității mereu reîmprospătate. Dar, totodată, aprecierea nu poate fi subiectivistă, totalmente capricioasă, în afara oricăror criterii justificabile, criterii fondate pe principii estetice generale. Criteriile pe care le are în vedere criticul avizat nu sînt norme statuate dogmatic, ci apar ca exigențe ale sensibilității estetice din epocă, deduse din generalizarea analizei operelor de artă a căror valoare s-a dovedit rezistentă la eroziunea timpului.

Metode moderne de studiu, cu aspecte de rigoare matematică (structuralism, semiotică, informatică), stau astăzi la îndemîna criticului, pentru a-i da posibilitatea unei cercetări a structurii estetice specifice a operei, cercetare menită să înlăture subiectivismele de tip impresionist. Dar, totodată, el nu poate eluda obligația de a insera această structură în ansamblul criteriilor de valorizare ale societății în care opera este receptată. Încă G. Călinescu spunea: „Punctul de plecare al criticului și istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă cînd o operă

există, ea începe a-și afirma un conținut, care nu este materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe... A face psihologia și patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoevski ori a determina gîndirea eroilor lui nu este deloc o lucrare în afara esteticii, ci critica literară însăși”.

Tocmai această exegeză complexă, care revine astăzi criticului ce-și cunoaște responsabilitatea, presupune ampla considerare a creației artistice, menținerea continuă a criticului în starea de tensiune dintre cunoașterea competentă a structurii operei și emoția pe care opera de artă este aptă a o provoca la „consumatorii” ei, din ce în ce mai numeroși.

Magistratura contemporană a criticului rezidă, cred, tocmai în ceea ce îi cerea Tudor Vianu: „Criticul trebuie să evolueze din contemplatorul comun și să reprezinte plenitudinea de funcțiuni a acestuia”.

S-a scris mult despre rolul pe care-l deține arta în ansamblul preocupărilor umane. Unii au crezut că poezia, muzica, pictura sînt sortite doar să producă „plăcere“, adică o stare de spirit agreabilă, analoagă aceleia pe care o poate procura o mîncare gustoasă, o băutură aromată, un joc bine orînduit. Se mai găsesc și astăzi teoreticieni cu pretenții care se situează pe asemenea poziții. Firește că ei nu recunosc vulgaritatea unor atari opinii, susținînd că „plăcerea“ aceasta ar fi „spiritualizată“. Dar atîta vreme cît nu încearcă să vadă care sînt elementele constitutive ale plăcerii despre care vorbesc, ei nu părăsesc pozițiile trivial hedoniste.

Mi se pare că, pentru a evita confuziile vulgarizatoare, ar fi mult mai potrivit să vorbim despre *bucuria artistică* decît despre plăcerea procurată de o operă de calitate. Bucuria înseamnă o *plinătate emotivă*, în care intră, totodată, vibrația senzorialității, clocotul afectivității și satisfacția intelectului. În această bucurie resimțim trăirea intensă a complexității noastre umane, în multiplele ei fațete și în insondabilele ei profunzimi. Nu pot să cred că ascultînd „Oedip“ de Enescu încerc numai o „plăcere“, după cum mi s-ar părea cel puțin ridicol să numesc plăcere emoția resimțită la lectura acelei capodopere care este „Baltagul“ lui Sadoveanu. Ce ar zice artiștii noștri de astăzi, un pictor ca Ion Sălișteanu, de pildă, sau un poet ca Ion Gheorghe, un compozitor ca Paschal Bentoiu, dacă lucrările lor ar fi soco-

tite numai ca agreabile, ca simple producătoare de „plăcere“ ?

Sigur, bucuria artistică este dezinteresată, dacă înțelegem prin interes doar preocuparea avidă pentru satisfacerea nevoilor vieții practice imediate. Artă depășește, fără îndoială, asemenea preocupări, bătaia ei este mai lungă, rezonanțele ei mai ample. Această dezinteresare i-a făcut pe unii teoreticieni să confunde arta cu jocul. Artă are, e adevărat, printre componentele ei și un element *ludic*, întrucît atît creatorul, cît și contemplatorul unei opere încearcă în trăirea artistică o bucurie situată dincolo de socotelile practice pe care și le-ar putea face. Dar bucuria artistică nu poate fi izolată din contextul psihic, așa cum se izolează într-o eprubetă, în laborator, un element chimic pur. Chimia suflătească este mult mai complicată decît cea a elementelor din tabloul lui Mendeleev. Bucuria artistică nu poate fi ruptă de fundalul vieții umane, etice, de înțelegerile filozofice ale lumii (așa cum le are oricine, mai evolute sau mai rudimentare), de preocupările politice și chiar de formația noastră științifică. „Jocul“ dezinteresat al artei este întretesut cu toate elementele prin care omul se structurează ca ființă socială.

Jocul lui Ion Marinescu în piesa lui Arthur Miller „După cădere“ nu este un joc gratuit, care ne procură numai „plăcere“ prin perfecția meșteșugului actoricesc, ci este o creație artistică de eminentă valoare tocmai pentru că structurarea de mare finețe a realizării rolului ne tulbură prin multitudinea sugestiilor pe care

le iscă, prin abundența semnificațiilor umane pe care le sugerează, prin complexitatea problematicii contemporane pe care o face incandescentă. În arta dramatică, termenul *joc* are un caracter tehnic care ar putea mai mult decât oriunde să producă confuzie. Dar care actor de ținută ar fi mulțumit ca jocul său să fie un simplu divertisment, producător de plăcere facilă?

Este deci cazul să medităm mai îndelung asupra caracterului stării de spirit pe care o creează arta și să nu confundăm plăcerea ușorică cu intensă *bucurie*, care face ca marile capodopere să fie elemente *sine qua non* ale umanizării noastre, mereu mai adânci.

Redactor :
ANTOANETA IORDACHE



Tehnoredactor :
FLORIAN SAPUNĂRESCU

Apărut — septembrie 1973
Coli editură 4,92. Coli tipar 6,50



Combinatul Poligrafic „Casa Școlii”,
piața Școlii nr. 1
București,
Republica Socialistă România